Claudia Cosmina Trif

ICOANA ÎN PICTURA MEDIEVALĂ ROMÂNEASCĂ

Teologie și Artă



Presa Universitară Clujeană

CLAUDIA COSMINA TRIF



ICOANA
ÎN PICTURA MEDIEVALĂ ROMÂNEASCĂ
– Teologie și Artă –

Claudia Cosmina Trif

Icoana
în pictura medievală românească
– Teologie și Artă –

Presa Universitară Clujeană
2020

Referenţi ştiinţifici:

Pr. Prof. univ. dr. Ioan Chirilă

Pr. Conf. univ. dr. Gabriel-Viorel Gârdan

ISBN 978-606-37-0988-3

Universitatea Babeş-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruţa Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro/

CUPRINS

CUVÂNT
LA ICOANE ROMÂNEȘTI

Aplecarea astăzi spre tezaurul de artă și mai cu seamă de iconografie românească mi se pare a fi doar o problemă de preferință strict personală ce are în vedere o coordonată veridic spirituală, deoarece tot ceea ce se petrece pe tărâmul culturii contemporane autohtone e într-un fel dominat de valorile europene, atât de prezente și în peisajul nostru național.

ICOANA ÎN PICTURA MEDIEVALĂ ROMÂNEASCĂ: Teologie și Artă este o provocare către înțelegerea teologică, istorică, estetică, artistică și tehnică a acestui adevăr de credință cu valență vizuală – icoana, văzut în contextul artei sacre românești.

Autoarea, Claudia Cosmina Trif, prezintă succint în capitolele lucrării elemente legate de apariția și evoluția icoanei, de marile controverse existente în decursul secolelor istorice, așa precum Sinodul al VII-lea Ecumenic ori recunoașterea definitivă a importanței icoanei în cult la anul 843.

În cel dintâi capitol intitulat *Definirea icoanei* se face o pertinentă distincție între reprezentarea picturii murale și icoana specific românească. Dacă pictura monumentală e sortită să se întindă pe suprafețe grandioase, pictura de icoane ce se învecinează, dintru începuturi cu arta portretului, rămâne încasată în structura de sine stătătoare a suportului mobil.

Cu apetență scriitoricească și acribie de documentarist, autoarea definește și individualizează icoana de sorginte

autohtonă în raport cu cele existente în aria balcanică, respectiv: Grecia, Bulgaria, Serbia, Creta, Asia Mică, Rusia, sudul Poloniei, estul Slovaciei, dar și Italia. Tot la fel, va diferenția stilul și trăsăturile proprii reprezentărilor iconografice din Țara Românească, Moldova, Maramureș, Transilvania și Banat.

Teologia icoanei este capitolul în care cele cinci subcapitole tratează aspectele definitorii și recognoscibile ale dogmaticii ortodoxe. Întruparea lui Hristos e arvuna reprezentării în icoană a Dumnezeului celui nevăzut menționat de Sfântul Apostol Pavel în epistola sa către Coloseni (1, 15). Fiind o redare iconică cu o perspectivă liturgică, dar și artistico-estetică, icoana reunește să le cuprindă pe toate acestea într-un tot unitar.

În *Preliminarii istorice* se continuă cu șirul evolutiv al iconografiei răsăritene din spațiul românesc, Claudia Cosmina Trif ilustrează prin diferite exemple-imagine și text, nașterea și răspândirea acestei arte divine în aria Evului Mediu.

Se expun rând pe rând marile monumente din Transilvania, asemeni bine-cunoscutelor biserici hunedorene: Densuș, Gurasada, Sântămăria Orlea, Strei. Cu afectivă pătrundere se dau prețioase detalii legate de ansamblul iconografic din perioada timpurie din Țara Românească, Biserica *Sfântul Nicolae Domnesc* de la Argeș 1532-1577. Se prezintă în continuare și alte monumente religioase, dar și exemple de icoane din veacurile viitoare al XV-XVI-XVII-lea. Astfel, sunt menționate, precum icoanele de la Biserica Sfântul Nicolae din Hunedoara, cele de la Lupșa, *Tripticul* de la Brukenthal, icoanele de la Muzeul Național de Artă din București – Sfinții Simeon și Sava, Coborârea de pe cruce etc. Sunt înfățișate elementele caracteristice veacului al XVII-lea, asemeni decorativismul și narativismul. Tot în acest context este pomenit și pictorul iconar din vremea lui

Șerban Cantacuzino și a Sfântului Voievod Martir Constantin Brâncoveanu – Pârvu Mutu.

Cu totul diferită este situația din Transilvania, situație îndatorată circumstanțelor istoriei, chiar dacă în secolul al XVIII-lea se simt noi elemente ce țin de schimbarea comanditarilor, asemeni breslelor sau a obștilor sătești.

Cel de-al patrulea capitol denumit *Iconografie și Erminie* face o interesantă introspecție în ceea ce privește cartea specifică pictorilor, numită *Erminie* și în mod special cea folositoare zugravilor de biserici. Sunt propuse anagnostului prețioase informații referitoare la cuprinsul acestor culegeri sau rețetare, distincte în ceea ce privește Răsăritul și Apusul. Dacă așa numitele Cărți de pictură întâlnite pe tot parcursul Evului Mediu în Europa Occidentală tratau moduri și tehnici, ori materiale predilecte profesiei deja amintite, în Europa Orientală s-au încetățenit Erminiile picturii bizantine. Acestea din urmă aveau alături de termeni și tehnici și o serie de explicații și descrieri referitoare la temele întâlnite în fiecare spațiu consacrat din aria bisericii ortodoxe. Altfel, menționat ele se pot împărții în două părți, una destinată tehnicii și alta iconografiei propriu zise.

Erminiile românești sunt mai puține ca număr, cu toate acestea conținutul lor este asemănător celor grecești, având o structură bipartită, asemănătoare.

Al cincilea capitol închinat *Ciclurilor iconografice* înfățișează principalele tipuri de icoane existente în cultul ortodox.

Un loc aparte este destinat tâmplei sau catapetesmei, ea fiind pe drept cuvânt recunoscută ca cea purtătoare de icoane ori poarta de trecere dintre cele două lumi, materială și spirituală, divină și umană, veșnică și trecătoare.

Ciclurile reprezentative, așa precum cel dogmatic, praznical, liturgic dau mărturie importanței și diversității iconice desăvârșite și unanim recunoscute de Biserica Răsăritului creștin. Sunt expuse câteva dintre cele mai semnificative, dacă se pot numi astfel icoane împărătești cea a Maicii Domnului și cea a Pantocratorului (eventual Deisis).

Un interes deosebit s-a reflectat în abordarea unui capitol distinct privitor la *Date despre Meșteșugul icoanei*, capitol ce întregește ansamblul scrierii doamnei Claudia Cosmina Trif; capitol ce dă prețioase informații detaliate asupra elementelor diferite, particulare a tehnicii de pictare a icoanei. Tehnică învățată și transmisă din generație în generație, de la maestru la ucenic.

Concluziile lucrării împrospătează memoria cititorului, reamintind locul și importanța icoanei românești ce își are începuturile în arta de tradiție bizantină. Arta icoanelor prezentă până în vremea noastră, păstrează nealterată bogăția tehnică și spirituală pe care au investit-o cu răbdare, meșteșug și credință meșterii zugravi de biserici de altă dată.

Având în vedere importanța acestei cercetări materializate cu multă râvnă în cartea de față, de către autoarea Claudia Cosmina Trif, o gratulăm și invităm cititorul la o lectură folositoare pentru minte și suflet.

Prof. univ. dr. habilit. Marcel Muntean
Facultatea de Teologie Ortodoxă, Cluj Napoca

Motto:

„...Cum să faci un chip Celui Nevăzut? Cum să reprezinți trăsăturile Aceluia care nu are cu nimeni asemănare? Cum să-L înfățișezi pe Cel care nu are nici cantitate, nici mărime, nici margini? Ce formă să se atribuie Celui fără de formă? Cum să zugrăvești taina?

Dacă ai înțeles că Cel Netrupesc S-a făcut om pentru tine, atunci este evident că poți zugrăvi chipul Său omenesc. Pentru că Nevăzutul a devenit vizibil luând trup, este firesc să redai chipul Celui care a fost văzut.

Întrucât Cel care nu are trup, nici formă, nici mărime, care depășește toată măreția prin desăvârșirea naturii Sale, întrucât El care, de natură dumnezeiască fiind, a luat asupră-Și condiția de rob și S-a micșorat pe Sine, luând chip omenesc, poți să-L zugrăvești și tu pe lemn și să-L înfățișezi spre contemplare ca pe Cel care a binevoit să Se facă văzut”

Sfântul Ioan Damaschin
(P.G. 94, col.1239)

Pornind de la realitatea că icoana are darul de a ridica rugăciunile oamenilor spre Dumnezeu și totodată de a transmite prezența sfințitoare a lui Iisus Hristos și a sfinților Lui către om, am propus ca temă de cercetare teologia icoanei în pictura medievală românească, mai cu seamă că acum Biserica mărturisește că „Dumnezeu s-a făcut Om" pentru ca „omul să devină dumnezeu", iar icoana, în consens deplin cu teologia și Liturghia, privește în special îndumnezeirea omului.[1] Am ales această temă de cercetare, deoarece, deși există o bogată bibliografie referitoare la icoana medievală românească, s-a subliniat în prea mică măsură raportul dintre aspectul teologic și cel estetic, ca elemente intrinseci actului de creație a icoanei.

1 LEONID USPENSKY, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă*, Anastasia, București, 1994, p. 91.

INTRODUCERE

Icoana face parte integrantă din Tradiția Ortodoxă și ar fi foarte greu să ne imaginăm o biserică ortodoxă, un act liturgic sau orice casă de creștin, fără icoane.



Biserica Sfântul Nicolae Domnesc,
Curtea de Argeș, Imagine din Interior

Imaginile au apărut în arta creștină chiar de la începutul creștinismului, dar icoana s-a dezvoltat și s-a

impus împreună cu Liturghia și Dogma. Dogma venerării icoanelor a fost adoptată de Sinodul al Șaptelea Ecumenic de la Niceea în anul 787. Convocat în timpul Împăratului Constantin al VI-lea de către mama sa Irina, Sinodul cere reintroducerea în cult a icoanelor[1] și face acest lucru după ce împăratul Leon al III-lea îndepărtase chipul lui Hristos de pe poarta marelui palat din Constantinopol și convocase în anul 726 un Sinod care interzicea cinstirea icoanei[2], moment care a creat începutul luptei iconoclaste, sau altfel spus, a luptei împotriva oricăror reprezentări figurative a sfinților, fie în icoane, fie în pictura ce înveșmântează zidurile. Astfel s-a caracterizat, cu mici întreruperi, politica oficială a Imperiului Bizantin până în anul 843, când împărăteasa Teodora condamnă definitiv iconoclasmul, iar victoria iconofililor este marcată în toată Biserica Răsăriteană prin sărbătorirea icoanei în prima duminică din Postul Sfintelor Paști[3], duminică numită de altfel și Triumful Ortodoxiei.

Datorită materialelor perisabile din care erau făcute icoanele, respectiv lemnul de diferite esențe, și a vicisitudinilor veacurilor pe care le-au parcurs, multe dintre operele vechi de artă au dispărut, la fel cum au dispărut și unele lăcașuri de cult pe care acestea le împodobeau. Cu toate acestea, din fericire ni s-au păstrat suficiente dovezi în documentele vremii pentru ca noi, cei de azi să putem aprecia uriașa valoare artistică, istorică și culturală pe care aceste opere, rămase anonime în marea lor majoritate, o poartă, fapt posibil datorită străluciților oameni de cultură care și-au dedicat munca studierii artei și culturii medievale românești.

---

1 Ioan Rămureanu, *Istoria bisericească universală,* Ediția a II-a, E. IB.M.B.O.R., București, 20044, p. 429.

2 *Ibidem,* p. 424.

3 Adela Văetiși, *Arta de tradiție bizantină în România*, Noi Media Print, București, 2008, p. 13. Ioan Rămureanu, *Istoria bisericească universală,* p. 432.

În ceea ce privește studierea icoanei românești, au apărut dificultăți datorate faptului că un număr mare de icoane au fost „dezrădăcinate”, și amplasate de-a lungul anilor prin diferite muzee sau în colecții private, aceste mutări făcându-se fără o evidență scrisă.

Pe de altă parte, putem spune că pentru cercetarea noastră, pregătirea actului de secularizare a averilor mănăstirești din timpul domnitorului Alexandru Ioan Cuza din anul 1863[4], a constituit un mare ajutor, datorită faptului că numeroși cercetători și oameni de cultură ai timpului s-au ocupat de studierea pe teren a monumentelor, de datarea acestora, de citirea inscripțiilor, precum și de semnalarea prezenței a numeroase obiecte de artă, de cult și implicit a icoanelor. Astfel, Alexandru Odobescu s-a ocupat în special și a publicat în mod sistematic studii despre monumente și opere de artă, inclusiv icoane. Lui i s-au alăturat în anii următori valoroși oameni de cultură dintre care trebuie să-i amintim pe Cezar Bolliac, Ștefan Bilciurescu, Grigore Tocilescu, ilustrul savant Nicolae Iorga, care între numeroasele sale studii s-a ocupat și de icoana românească, încercând chiar să facă o sinteză a evoluției ei în volumul „Icoana românească”. Virgil Drăghiceanu a scris în special în B.C.M.I. unde a semnalat existența a numeroase icoane, istoricul de artă I.D.Ștefănescu, care, făcând analiza diferitelor monumente nu uita să amintească și de existența icoanelor. La fel fac și Victor Brătulescu, Gheorghe Balș și mulți alții. După cel de-al doilea război mondial, studiul în domeniul artei feudale românești se extinde și implicit apar mai multe informații și despre icoana românească. Acum apar publicații de specialitate – publicațiile mitropoliilor –

---

4 Pentru mai multe informații cu privire la acest eveniment, a se vedea și: ***, *Secularizarea averilor bisericești (1863). Motivații și consecințe*, Basilica, București, 2013.

Mitropolia Banatului, Mitropolia Moldovei și Sucevei, Mitropolia Olteniei, Revista Muzeelor, Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice, Revista muzeelor, Biserica Ortodoxă Română, Glasul Bisericii etc., publicații în care găsim studiile unor mari cercetători care și-au închinat activitatea artei și istoriei românești. În acest context îi amintim aici pe Corina Nicolescu, Marius Porumb, I.B.Mureșianu, Horia Medeleanu, Constanța Costea, Marina Sabados, Corina Popa, Ana Dobjanschi, Ioana Iancovescu, Alexandra Rus, Al. Efremov, Corina Popa, Alexandra Rus și mulți alții.[5]

5 Alexandru Efremov, *Icoane românești*, Meridiane, București, 2002, p. 17.

DEFINIREA ICOANEI

Distincția față de pictura murală

Termenul „icoană” provine din grecescul „eikon” si se traduce prin” imagine”, „chip” sau chiar „portret”; de altfel în textele vechi de limbă română se folosește cuvântul „chip” pentru a denumi icoana, iar termenul „a închipui” pentru a desemna făurirea propriu zisă a icoanei. Înțelegem deci, că în lumea bizantină, ca și în cea românească și balcanică, icoana este un portret[1], dar nu unul realist, care încearcă să redea trăsăturile fizice ale persoanei, ci unul transfigurat, mai bine zis spiritualizat, ce presupune surprinderea în imagini a divinului (a imaterialului). Arta sacră exprimă înainte de orice învățătura Bisericii și corespunde întru totul textelor sfinte, scopul ei ne fiind acela de a reflecta viața reală, cotidiană, ci acela de a-i da un nou înțeles duhovnicesc.[2]

Icoana este creată într-o lume creștină eterodoxă pentru un „public” cu desăvârșire creștin, care o percepe ca fiind mai mult decât un simplu obiect decorativ. Icoana este cinstită de către creștini, ea este prezentă și indispensabilă în cultul creștin; este venerată și i se aduce închinare și sărutare. Astfel, ea face parte integrantă din cult și alături de pictura murală, de arhitectură, de muzica bizantină și de imnografie, formează un ansamblu inseparabil fără de care nu s-ar putea oficia cultul.

---

1 CORINA NICOLESCU, *Icoane vechi românești,* Meridiane, București, 1976, p. 7.

2 LEONID USPENSKY, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă*, Anastasia, București, 1994, p. 29.

La început, pe vremea când imaginile creștine erau în formare, Bizanțul desemna prin termenul „icoană” orice reprezentare a persoanelor sfinte, sau a evenimentelor sfinte, indiferent de suportul și tehnica folosită – encaustică, mozaic, pictură în tempera sau frescă; mai târziu s-a constatat necesitatea evidențierii unor delimitări terminologice între diferitele forme de artă religioasă. În sens figurativ, când se menționează termenul de icoană, o percepem din punct de vedere plastic ca fiind un gen al artei medievale, specific al lumii ortodoxe, care folosește strict tehnica picturii în tempera pe panouri mobile de lemn.

Icoana este și operă de artă cu un destin sau o evoluție unică, ce există independent de mediul în care a fost făcută (respectiv de atelierul pictorului). Spre deosebire de pictura murală care este condiționată de formele arhitectonice ale monumentului, de lumina care scaldă zidul sau de legile perspectivei, icoana are lumina ei proprie, o lumină care izvorăște din interior, o lumină sporită și de foița de aur a fundalului.[3] Atunci când facem comparație între pictura murală și cea de icoană trebuie să avem în vedere și o serie de factori specifici fiecărei tehnici, adesea materialele diferite sau chiar suportul de lucru diferit, ducând la posibile modificări stilistice sau de compoziție[4].

Tocmai datorită faptului că icoana este destinată, la fel ca pictura de șevalet, să fie privită de aproape, pictorul se simte obligat să trateze cu mare atenție și să acorde o importanță deosebită detaliilor. Fiecare trăsătură de penel, fiecare tușă va fi controlată și modelată în așa fel încât să creeze acele uimitoare rafinamente pe care ni le oferă icoana,

---

[3] CORINA NICOLESCU, *Icoane vechi românești,* Meridiane, București, 1976, p. 7.

[4] ALEXANDRU EFREMOV, *„Probleme ale cristalizării stilului în pictura de icoane în sec. al XVI-lea și o «nouă» icoană din Epoca lui Neagoe Basarab”*, Buletinul Monumentelor Istorice 3 (1971), p. 89.

iar straturile picturale vor crea efecte de culoare și lumină pentru a învălui icoana în mister. Așadar, comparativ cu pictura murală, vom observa în icoană o grijă deosebită, atât în ceea ce privește organizarea compozițională a suprafețelor, cât și în abordarea plastică, desen, draparea corpurilor sau sugerarea arhitecturilor. În pictura murală pictorul are la dispoziție o suprafață vastă pentru a desfășura scenele, fiecare scenă sau sfânt făcând parte dintr-un tot, dintr-un ansamblu, care trebuie să aibă unitate de abordare, pe când icoana pe panou mobil va fi privită ca lucrare în sine, ea trebuie să aibă singură forța de a transmite mesajul către cel ce o privește.

Inițial au existat numeroase înrâuriri cu pictura murală; se pot vedea icoane vechi bizantine și orientale, care nu se mai păstrează astăzi, reprezentate în pictura murală a diferitor monumente aparținătoare secolelor VI, VII, VIII și IX-lea. Putem vedea astfel de reprezentări la biserica Sf. Dumitru din Salonic, la Ravenna – care în primele decenii ale sec. al VI-lea a devenit proprietate a Bizanțului și la Roma[5], sau în țara noastră, la biserica din Peșteana, Hunedoara, unde întâlnim reprezentate pe perete chipuri de sfinți încadrate în rame prevăzute cu agățători, ca și cum ar fi fost icoane fixate pe zid[6]; de asemenea pe fațada sudică de la mănăstirile Humor și Sucevița sunt reproduse două icoane de origine rusă.[7] Apoi, găsim numeroase compoziții din pictura de perete care au fost preluate în icoană. Trebuie să menționăm aici faptul că numeroși „zugravi" erau și cei care realizau pictura icoanelor din lăcașul pe care îl

---

5 I.D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, Meridiane, București, 1973, p. 37.

6 Alexandru Efremov, *Icoane românești*, Meridiane, București, 2002, p. 120.

7 Corina Nicolescu, *Icoane vechi românești,* Meridiane, București, 1976, p. 14.

împodobeau, constatări făcute fie pe baza analizei stilistice comparative, fie în urma unor inscripții sau semnături a pictorului însuși. Cu toate acestea, noi tratăm icoana în mod aparte, separând-o atât de pictura murală, cât și de celelalte forme de artă religioasă, ea necesitând un studiu aparte tocmai datorită multiplelor dimensiuni pe care le are – dimensiunea liturgică sau de slujire, dimensiunea estetică care nu poate fi negată și care încântă chiar și ochii și unora mai puțin credincioși și, nu în ultimul rând, dimensiunea teologică sau dogmatică.

Fără să greșim, putem afirma cu tărie că icoana este operă de artă, cu valoare estetică. Este admirată și apreciată pentru calitățile sale artistice nu numai în lumea ortodoxă, căreia îi aparține, ci este tot mai mult căutată și de alte comunități care o apreciază fie pentru valențele ei artistice, fie pentru mesajul pe care îl transmite. Întâlnim icoane atât în ample expoziții tematice din Occident, cât și în galeriile de artă din întreaga lume, or acest lucru nu ar fi posibil dacă contemporanii noștri nu ar fi atrași de icoane, fie că le privesc ca pe niște obiecte valoroase datorită vechimii lor, fie că sunt încântați de aspectul estetic.

Icoana are apoi acea funcție de călăuzire și întărire a credincioșilor în dreapta credință. Sfântul Vasile cel Mare spunea „ceea ce aduce cuvântul spre istorisire la auz, tot aceea înfățișează și arată pictura în mod tăcut ochilor". Despre această funcție a icoanei vorbesc și alți sfinți părinți sau teologi, icoana ajungând să fie numită la un moment dat „biblia pauperum". În același sens, în anul 860 sinodul desfășurat la Constantinopol afirma: „ceea ce Evanghelia ne spune prin cuvinte, icoana ne vestește prin culori și ne face prezent".

Cât privește funcția liturgică a icoanei este foarte clară și bine precizată în ritual. Așa cum nu se poate săvârși

Sfânta Liturghie fără rugăciuni, deci fără cuvânt, la fel nu se poate săvârși nici fără icoane, fără imaginile sfinte. Sfânta Masă este îmbrăcată cu Sfântul Antimis pe care e zugrăvită „Punerea în mormânt a Domnului”; fără acest obiect sfânt nu se poate săvârși Sfânta Liturghie. Avem apoi tâmpla sau catapeteasma cum mai este numită, principala purtătoare de icoane din biserică. Cu icoana Mântuitorului în dreapta ușilor împărătești, cu cea a Maicii Domnului în stânga ușilor împărătești, cu icoanele sfinților și a evenimentelor sfinte aranjate în registre succesive, tâmpla desparte altarul de naosul bisericii. Aceasta nu numai că asigură preotului intimitatea de care are nevoie pentru a se ruga în taină, ci simbolizează și poarta de acces a credinciosului în lumea spirituală; numai prin intermediul Mântuitorului, a Maicii Sale și a sfinților poți accede în lumea de dincolo. În afară de aceasta, unele momente ale cultului se petrec în fața icoanelor. Preotul iese din altar și, închinându-se, rostește rugăciuni adresate sfântului din icoana căruia se roagă. Sfintele taine – Botezul, Împărtășania, Cununia, Spovedania, toate se petrec în fața sfintelor icoane. Dar acest aspect trebuie tratat mai pe larg în capitolul de teologie a icoanei.

Iată de ce, dacă am face abstracție de oricare dintre dimensiunile icoanei, nu am putea înțelege pe deplin sensul ei,[8] de aceea abordarea noastră va fi complexă și vom încerca să atingem deopotrivă aspecte teologice, de estetică și de tehnică.

În acest sens, icoana reprezintă în esența sa o artă religioasă, sau mai corect spus o artă teologică, apărută încă de la începutul creștinismului, chiar dacă abia din secolul IV se poate atesta documentar cinstirea lor, și legată în mod intim de Sf. Liturghie și de Sf. Evanghelie, din care își trage

---

[8] Egon Sendler, *Icoana, chipul nevăzutului*, Sophia, București, 2005, p. 6.

seva[9]. Icoana și-a găsit locul în modul cel mai fericit în sânul artei bizantine.

Arta bizantină nu a apărut din nimic, dintr-o dată, ci este o contopire, o evoluție firească a artelor întâlnite de creștinism în ținuturile lumii antice cu care a luat contact. Este o artă foarte rafinată care a reușit să folosească, în modul cel mai plăcut și totodată original, elemente luate din arta clasică greacă, din arta elenistică a Egiptului și a Orientului Apropiat, în special din Siria, iar din Italia spiritul roman și concepția sa despre imagine. Geniul bizantin a reușit deci să încreștineze aceste elemente și să formuleze canoanele noului limbaj artistic, suprapunând peste perfecțiunea redării persoanei și asemănarea cu prototipul, atât de apreciată de către greco-romani, solemnitatea rigidă a atitudinilor, sistemul de cute ale veșmintelor, schematizarea elementelor anatomice preluate din ambianța orientală[10]. Bizanțul a devenit astfel centrul unei școli artistice independente unde se va naște icoana bizantină. De aici va radia în toate ținuturile Imperiului Bizantin, precum și în zonele ce gravitau în jurul acestuia; astfel întâlnim icoana în Grecia, Bulgaria, Serbia, Italia, Creta, Asia Mică, în Țările Române, Rusia, sudul Poloniei și estul Slovaciei.[11]

Specificul icoanei românești

Am văzut că icoana românească își are obârșia în arta bizantină, comună cu cea a altor popoare a căror teritorii au suferit influența marelui imperiu. Ea se dezvoltă în cadrul

---

9 *Ibidem*.

10 DANIEL ROUSSEAU, *Icoana, lumina feței Tale*, Sophia, București, 2004, p. 39.

11 MARIUS PORUMB, *Icoane din Maramureș*, Dacia, Cluj-Napoca, 1975, p. 5.

acestor determinante artistice bizantine, manifestându-și creativitatea prin adăugarea unor elemente specifice.



Sfântul Nicolae, 1517, Pictor Dobromir din Târgoviște, Muzeul Național de Artă al României, București

Icoana românească, spre deosebire de cele ale altor popoare, de exemplu cele grecești sau rusești, este mai accesibilă datorită expresiei umanizate pe care o degajă, reușind totodată să păstreze echilibrul dintre conținutul de idei și forma în care particularitățile naționale sunt evidente și dominante.

Generalizând, putem spune că principalele trăsături ale icoanei românești sunt legate de culoare și de expresia chipurilor; coloritul este viu, dens, cu o pată de culoare valorată care dă senzația de mișcare continuă și cu o expresie a chipurilor care pierde din ascetismul sever și din rigiditatea prototipurilor, devenind astfel mai apropiată de sufletul credinciosului.



Sf. Ioan Botezătorul și Maica Domnului cu Pruncul,
sec. XVI, Comuna Domnești, Argeș

Păstrând caracterul general, fiecare provincie românească a dat naștere unor opere cu trăsături proprii, destul de ușor de recunoscut.

În Țara Românească icoanele se caracterizează prin monumentalitate, evidentă în proporția siluetelor înalte și elegante; figurile cu o expresie austeră prind viață printr-un desen sintetic, conceput doar pentru a delimita forma și care renunță la tot ceea ce înseamnă detaliu nesemnificativ, păstrând esențialul, efect sporit și de coloritul sobru, rafinat.

În Moldova icoanele sunt pline de grație, cu figuri elansate și elegante, expresia mai puțin severă și coloritul ceva mai discret, emanând rafinament.

Fondul icoanelor moldovenești, îmbogățit începând cu secolul al XVI-lea cu frumoase motive ornamentale aurite, conferă icoanelor un plus de fast și de eleganță; în Maramureș întâlnim icoane cu un desen grafic, liniar, în care figurile sunt conturate cu multă siguranță, amintind

icoanele arhaice de la Muntele Sinai, cu o cromatică cu acorduri surde, de multe ori stridente, în care recunoaștem cu ușurință elemente specifice și concepții diferite de lucru a diferitelor ateliere și centre artistice[12].

În Transilvania pictura de icoane prezintă o diversitate nebănuită și un interes artistic deosebit; icoanele au un grafism viguros și o cromatică violentă, spre deosebire de Banat, unde desenul este manierist, fin, cu un duct curgător și un colorit temperat[13].

Evoluția picturii de icoană în spațiul autohton românesc a fost mereu legată de mersul istoriei și al artei, am putea spune chiar impusă de evoluția acestora, cu influențe puternice legate de fluctuațiile politice, de poziția domnitorilor și a Bisericii, dar nu numai atât. Pictura românească de icoană a fost mereu receptivă la sugestiile venite din alte arii geografice și stilistice.

Fie că ne referim la influența lumii grecești și a școlii italo-cretane ce a pătruns la noi prin intermediul Atosului, fie că avem în vedere înrâurirea Occidentului ce s-a exercitat prin legăturile domnitorilor în special cu Italia și Austria[14], sau la pătrunderea artei ruse datorată împrumutului de meșteri iconari, icoana românească a reușit, datorită iconarilor dăruiți, care nu s-au rezumat la a fi niște simpli copiști ai unor modele vechi, să acumuleze și să-și însușească toate aceste elemente cu care a îmbogățit fondul artistic existent pentru a ajunge la niște sinteze originale și valoroase, care au dus la concretizarea unui stil autentic.

---

12 CORINA NICOLESCU, *Icoane vechi românești,* Meridiane, București, 1976, p. 19.

13 ALEXANDRU EFREMOV, *Icoane românești*, Meridiane, București, 2002, p. 19.

14 *Ibidem*, p. 59.



Maica Domnului cu Pruncul încadrată de profeți,
a doua jum. a sec. XVI, Mânăstirea Humor, Suceava



Arh. Mihail,
a doua jum. a sec. XVI, Mânăstirea Humor, Suceava

Despre viața, activitatea sau pregătirea pictorilor iconari s-au păstrat până astăzi puține date datorită faptului că aceștia erau mânați de concepția de umilință creștină, ceea ce-i reținea să-și semneze operele. De aceea avem doar puține nume de iconari, fie apărute în vreun document al vremii, fie o iscălitură discretă în colțul icoanei, mai ales în secolele XVII, XVIII, mărturie despre activitatea și iscusința lor fiind operele care le-au supraviețuit[15].



Sf. Vasile cel Mare și Circumciziunea,
1772, pictată probabil de Alexandru Ponehalschi,
Biserica de lemn din Sârbi (Susani)

La început, majoritatea pictorilor iconari erau monahi; tradiția Bisericii și cea a zugravilor pretindea ca aceștia să fie profund credincioși și trăitori ai creștinismului, de aceea majoritatea icoanelor aparțineau unor biserici sau mănăstiri.

---

[15] Corina Nicolescu, *Icoane vechi românești,* Meridiane, București, 1976, p. 22.

Aceiași pictori iconari erau și cei care realizau pictura cu subiect laic care împodobea casele voievozilor, casele mai înstărite, instituțiile publice, sau chiar casele țăranilor simpli[16].

„Taina" zugrăvirii icoanei se transmitea de la maestru la ucenic, intrarea în cercul iconarilor făcându-se foarte anevoie, după o îndelungată ucenicie. Cunoștințele acumulate erau conservate într-o tradiție tehnico-artistică de mai multe generații, care se îmbogățea cu experiența proprie a fiecărei generații[17]. Aceste cunoștințe au ajuns a fi păstrate în culegeri de pictură numite Erminii, despre care vom discuta într-un capitol următor.



Mucenița Paraschiva, cca. 1760-1762, pictor Alexandru Ponehalschi
Biserica de lemn din Budești (Josani)

---

16 MIHAIL MIHALCU, MIHAELA D. LEONIDA, *Din tainele iconarilor români de altădată*, Eikon, Cluj-Napoca, 2009, p. 129.

17 *Ibidem*, p. 11.



Maica Domnului Hodigithria,
sec. XVII, Mânăstirea Lupșa



Deisis, sec. XVII, Mânăstirea Lupșa



Maica Domnului cu Pruncul,
mij. sec. XVIII, Biserica Sârbă Ofsenița, Timiș



Arhanghelul Mihail,
mij. sec. XVIII, Biserica Cârnecea, Caraș-Severin

Teologia icoanei

Fundamentul biblic al icoanei

Fenomenul contemporan al intensificării preocupărilor pentru icoană și în afara mediului creștin ortodox poate fi perceput, considerăm, ca o expresie a nostalgiei făpturii umane, a „dorului profund al inimii sale”[1] după chipul cel dintâi, după frumusețea inițială a creației pe care o confirmă Sfânta Scriptură: „Și a privit Dumnezeu toate câte a făcut, și iată, erau bune foarte.” (*Facere* 1, 31). Acest text ne oferă o viziune ce cuprinde întreaga creație, inclusiv omul (v. 27) – trasează telosul, sau deschide orizontul existenței creației. Ea este și devine matca chemată să crească mereu în această bunătate/frumusețe prin comuniunea cu Dumnezeu. Mutația ce a avut loc odată cu căderea în păcat face ca orizontul imediat al umanității să dorească să se întoarcă la chipul cel dintâi creat. Astfel, fundamentele biblice ale icoanei constituie structura și vocația iconică a omului creat după chipul lui Dumnezeu („kat’ icóna Theou” – *Facere* 1, 27), elemente care condiționează însăși existența icoanei[2]. Punctul de plecare în identificarea textelor biblice care argumentează sensul icoanei îl constituie, astfel, actul creării omului după chipul lui Dumnezeu, chemat să se împlinească prin realizarea

---

[1] Pr. Ioan Bizău, „Incursiuni în teologia și arta icoanei” în Leonid Uspensky, Boris Bobrinskoy, Stephan Bigam, Ioan Bizău, *Ce este icoana?*, Ed. Reîntregirea, Alba Iulia, 2005, p. 83.

[2] *Ibidem*, p. 86.

asemănării (*Facere* 1, 27) cu El, cale care se va descoperi în chip deplin prin Mântuitorul Iisus Hristos[3].

În Vechiul Testament, prima etapă a existenței create în care se are în vedere chipul (eikon) și aspectul său estetic (kalos, *Facere* 1, 31), este urmată cronologic de interdicția Decalogului cu privire la reprezentările figurative. Porunca reprezintă nucce-le dialecticii idol-icoană, dezvoltată în literatura patristică, în controversele iconoclasmului și în toată literatura iconografică până astăzi.

Interzicerea în cadrul Decalogului a oricăror reprezentări trebuie privită și înțeleasă în contextul său istoric și teologic. Poporul lui Israel a primit darul Legii după o lungă perioadă de robie în Egipt (400 de ani), într-un mediu păgân și fiind supus unei autorități idolatre în fața căreia era dificil, dacă nu imposibil, ca religia israelită să nu sufere unele influențe. Pentru a fi lumină tuturor popoarelor prin credința cea adevărată într-un Dumnezeu unic, Dumnezeul Cel viu, era necesară evitarea nu numai a oricăror contacte cu astfel de popoare idolatre, ci și a preluării oricăror practici religioase specifice acestora. Între aceste practici se înscrie și realizarea unor reprezentări figurative ale zeilor adorați, practică împotriva căreia se formulează porunca explicită: „Să nu ai alți dumnezei afară de Mine! Să nu-ți faci chip cioplit și niciun fel de asemănare a niciunui lucru din câte sunt în cer, sus, și din câte sunt pe pământ, jos, și din câte sunt în apele de sub pământ." (*Ieșire* 20, 3-4)

Se cunoaște, în genere, că interdicția avea acest scop de protejare a monoteismului israelitean în fața pericolului politeismului, însă mai există și un sens teologic, înrădăcinat

---

[3] PANAYIOTIS NELLAS, *Omul – animal îndumnezeit: perspective pentru o antropologie ortodoxă,* trad. Și cuvânt înainte Ioan I. Ică Jr., Ed. Deisis, Sibiu, 1999, p. 61.

în primele trei capitole ale cărții *Facerii*: „Natura umană și, împreună cu ea, întreaga creație, nu pot constitui o imagine sacră, fiindcă prin păcatul lui Adam, ele sunt despărțite de Creator. Prin aceasta, chipul lui Dumnezeu este întunecat în om. În această stare de separare, imaginea nu mai are legătură cu Creatorul; ea exprimă o falsă realitate, devenind idol."[4] Ieșită din comuniunea cu Dumnezeu, creația își pierde capacitatea de a-L descoperi prin sine. Ea nu mai este străvezie, ci este captivă propriei materialități. Ori scopul existenței creației și a omului creat după chipul lui Dumnezeu nu este de a fi „idol sau chip al naturii ca supremă realitate, ci icoană care deschide privirea spre nemărginirea spirituală a lui Dumnezeu"[5].

Iată de ce imaginea oricărui element al lumii văzute nu poate fi integrată în spațiul sacru, rămânând, în starea sa căzută. Menționăm „element al lumii văzute" pentru că, de fapt, nici Vechiul Testament nu interzicea toate reprezentările figurative, așa cum putem observa în episodul șarpelui de aramă. (*Numeri* 21, 4-9). Acest exemplu cu accent hristologic, a fost foarte mult dezvoltat în scrierile patristice și pe care o consemnează Noul Testament: „După cum Moise a înălțat șarpele în pustie, așa trebuie să se înalțe Fiul Omului" (*Ioan* 3, 14).

Sfântul Teodor Studitul evidențiază contrastul aparent paradoxal dintre faptul că Dumnezeu, Care a oprit cu desăvârșire reprezentarea Lui, a poruncit lui Moise să facă cei doi heruvimi de aur pe chivotul Legii: „Să faci doi heruvimi turnați din aur pe cele două capete ale capacului

---

[4] EGON SENDLER, *Icoana, chipul nevăzutului*, Sophia, București, 2005, p. 12-13.

[5] PR. DUMITRU STĂNILOAE, *O teologie a icoanei,* Anastasia, București, 2005, p. 223.

(chivotului). Și să fie cei doi heruvimi cu aripile întinse pe deasupra capacului umbrind cu aripile lor capacul, iar fețele lor să fie unul spre altul. Și acolo Mă voi face cunoscut ție și voi vorbi ție" (*Ieșire* 24, 18-22). În locul cel mai sfânt al Cortului este îngăduită și chiar cerută această reprezentare figurativă pentru că heruvimii au rămas în comuniune cu Dumnezeu și îi slujesc Lui, nefiind afectați de păcat: „ei sunt spirite credincioase lui Dumnezeu, și pot în felul acesta să figureze ca protectori pe Chivotului Legii"[6]. Este important să observăm modul în care este justificată această aparentă contradicție dintre interzicerea și poruncirea imaginii, și să înțelegem că „Dumnezeu, ca Dătător al Legii nu S-a contrazis pe Sine Însuși poruncind o dată să nu se facă nici un fel de chipuri și altă dată poruncind să se facă anumite chipuri"[7].

Contextul istoric și religios diferit este cel care determină această diferențiere a poruncilor divine. În acest sens, Sfântul Ioan Damaschin motivează prin imaginea simbolică a unui doctor învățat care știe ce doctorie este potrivită fiecăruia, Dumnezeului care este doctorul desăvârșit al sufletelor noastre (aristos ton psychón iatrós). Dumnezeu a interzis reprezentările figurative celor „care erau încă prunci, care zăceau în boala idolatriei, care socoteau pe idoli dumnezei și se închinau lor ca unor dumnezei, care înlăturaseră cultul lui Dumnezeu și aduceau zidirii slava ce se cuvine lui Dumnezeu."[8] Asemeni și Sfântul Teodor Studitul, considera că: „se cădea ca acelora care au ajuns

---

6 EGON SENDLER, *Icoana, chipul nevăzutului*, Sophia, București, 2005, p. 13.

7 CONSTANTINE CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 217.

8 SFÂNTUL IOAN DAMASCHIN, *Cele trei tratate contra iconoclaștilor*, Ed. IBMBOR, București, 1998, apud CONSTANTINE CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 217.

iarăși prin protopărintele Avraam „neam ales” să li se legiuiască acestea ca să evite prăpastia politeismului.”[9]

Imagistica acceptată, însă, este aceea care are capacitatea de a-i îndemna pe israeliți spre slujirea lui Dumnezeu, și nu spre confundarea Lui cu vreun element sau forță oarecare a naturii, astfel încât „prin unele întipăriri și chipuri modelate, Israel este condus în mod simbolic, pe cât era cu putință, spre contemplația și adorația unicului Dumnezeu.”[10] Punctul culminant al dezvăluirii imaginii simbolice compatibile cu experiența religioasă a lui Israel îl constituie revelația modelului. Conform acesteia, Moise va construi locașul de cult, Cortul Sfânt: Moise, „vrând să săvârșească Cortul, a primit tainic icoana lui de la Însuși Dumnezeu, căci zice: *vezi să faci toate după tipul pe care ți l-am arătat ție în multe (Ieșire 55, 40)*”[11]. După primirea instrucțiunilor detaliate cu privire la materialele și formele obiectelor din care trebuia alcătuit Cortul, Sfânta Scriptură definește un demers propriu, și anume inspirația, arătând originea sa divină: „Iată, Eu am rânduit anume pe Bețaleel, fiul lui Uri, fiul lui Or, din seminția lui Iuda, și l-am umplut de duh dumnezeiesc, de înțelepciune, de pricepere, de știință și de iscusință la tot lucrul [...]. Am pus înțelepciune în mintea oricărui om iscusit, ca să facă toate câte ți-am poruncit.” (*Ieșire* 31, 2-3, 6). Realizarea acestor reprezentări iconice este poruncită, ci și îndrumată de Dumnezeu prin luminarea meșterului, căruia, însă, nu trebuie să-i lipsească iscusința, adică înzestrarea și efortul propriu.

Este o idee pe care o vom dezvolta când vom aborda problematica esteticii icoanei, însă aici am mai sublinia doar

---

9 SFÂNTUL TEODOR STUDITUL, *Iisus Hristos prototip al icoanei Sale – tratatele contra iconomahilor*, Deisis, Mănăstirea Ioan Botezătorul, Alba Iulia, 1994, ediție electronică, p. 5.

10 *Ibidem*.

11 *Ibidem*, p. 46.

că, frumusețea Cortului este rodul sinergiei dintre omul implicat în procesul de realizare a acestuia și Dumnezeu. Aceasta este valabilă și în cazul icoanei: icoana este rezultatul unei împreună-lucrări și a unei împreună-viețuiri a iconarului cu Dumnezeu.

Perioada Macabeilor în care iudaismul resimțea influența elenistă, și mai precis, pericolul denaturării credinței celei adevărate, a adus cu sine îndepărtarea radicală, totală a tuturor imaginilor, confirmată de templele și mormintele datând din acele timpuri. Dincolo de dimensiunea teologică, această perioadă care îngăduie doar simpla ornamentație, avea și o valență politică, distingând iudaismul de practicile stăpânirii romane[12]. Totuși, iudaismul de mai târziu a fost mai puțin restrictiv, fapt pentru care dau mărturie sinagogile decorate cu diferite scene și motive biblice: în Israel, la Beth-Alpha, o singură sinagogă din secolul al VI-lea era înfrumusețată de imaginea Chivotului Legii, a Jertfirii lui Isaac, iar sinagoga din Dura Europos (sec. al III-lea, Mesopotamia) păstrează o amplă iconografie iudaică de inspirație biblică[13].

Interdicția vechitestamentară a realizării unei înfățișări materiale a lui Dumnezeu este justificată de faptul că nu este cu putință „să faci chipul Dumnezeirii necorporale, fără formă, necircumscrise și nevăzute”[14].

---

[12] Romanii „și-au retras din Templul de la Ierusalim scuturile gravate cu numele împăratului, acceptând ca legiunile lor să ocolească orașele deoarece pe steagurile pe care le purtau era brodat chipul împăratului”, EGON SENDLER, *Icoana, chipul nevăzutului*, Sophia, București, 2005, p. 13.

[13] EGON SENDLER, *Icoana, chipul nevăzutului*, Sophia, București, 2005, pp. 13, 17.

[14] SFÂNTUL IOAN DAMASCHINUL, *op. cit.,* apud CONSTANTINE CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 216.

Într-adevăr, în contextul Vechiului Testament, ruperea comuniunii cu Dumnezeu a creat o separație, o distanță atât de mare față de realitățile nevăzute, încât orice reprezentare ar fi sinonimă unui act idolatru pentru că materia ar rămâne limitată la această formă. Fără să o transceandă[15]. De aceea se impune distincția între ceea ce este idol (eidolon) și chip (eikon) sau tip (typos): idolul nu este altceva decât „reprezentarea confecționată a forțelor imanente ale naturii"[16], în timp ce chipul trimite la o altă realitate, spirituală, care se va împlini în Noul Testament. Iată de ce interzicerea imaginii lui Dumnezeu în Vechiul Testament „nu trebuie disociată de prezența iconică a lui Dumnezeu în Noul Testament"[17].

Imagistica tipologică vetero-testamentară constituie fundamentul și pregătirea pentru revelația noutestamentară a Icoanei nefăcută de mână omenească, Iisus Hristos, prin care Nevăzutul Se face văzut: „pregătirea Vechiului Testament duce la apariția chipului, care nu desființează distanța față de transcendent, dar îi manifestă prezența. Desigur, Dumnezeu în Sine transcende orice imagine, dar fața Sa îndreptată spre lume este o față omenească [...]. Întruparea vine din dorința lui Dumnezeu de a face din omenitatea și din înfățișarea Sa locul și icoana prezenței Sale, fără a desființa astfel transcendența."[18] Prin aceste tipuri sau icoane[19] se deschide accesul spre realitățile nevăzute încă din Vechiul Testament, pentru că ceea ce definește icoana este tocmai această capacitate sau funcție de a trimite la o realitate dincolo de ea: „Icoana este semnul

---

[15] Daniel Rousseau, *Icoana, lumina feței Tale*, Sophia, București, 2004, p. 62.

[16] Pr. Dumitru Stăniloae, *O teologie a icoanei,* Anastasia, București, 2005, p. 222.

[17] Daniel Rousseau, *Icoana, lumina feței Tale*, Sophia, București, 2004, p. 18.

[18] *Ibidem*, p. 63.

[19] Sfântul Teodor Studitul stabilește o echivalență deplină între cei doi termeni, *op. cit.*, p. 6.

realității transcendente a lui Dumnezeu, cea mai presus de natură. Ea exprimă credința că *Deus est super natura*. Icoana îl ajută pe închinător să împlinească actul unei transcendențe a naturii. La baza icoanei stă credința într-un plan mai presus de natură și voința de a trece peste natură, de a intra în legătură cu transcendența divină."[20]

În acest sens trebuie înțeles episodul șarpelui de aramă: înălțarea sa în pustie prefigura în chip tainic înălțarea Mântuitorului pe Cruce, iar puterea vindecătoare era condiționată de credința exprimată prin îndreptarea ochilor spre el. Nu șarpele aducea vindecare, ci Cel închipuit prin el. Or aceasta este chiar menirea icoanei, de a realiza trecerea „din planul văzut în cel nevăzut"[21]. Icoana este purtătoare de adevăr, iar idolul este aducător de pierzare pentru că amăgește omul care, în virtutea creării sale după chipul lui Dumnezeu, „tinde necontenit spre contemplarea modelului dumnezeiesc pe care îl poartă în sine[22]. Sfântul Teodor Studitul exprima foarte tranșant această distincție dintre idol și icoană: „Cine, având minte, nu pricepe diferența dintre idol și icoană, că unul este întuneric, iar cealaltă, lumină; unul, înșelăciune, cealaltă, lipsită de înșelăciune; unul este semn distinctiv prea evident al politeismului, iar cealaltă a Iconomiei lui Hristos?"[23].

Clarificarea distincției dintre idol și icoană a fost un punct determinant în discursul împotriva iconoclaștilor[24]. Aceștia invocau interdicția mozaică pentru a justifica

---

20 PR. DUMITRU STĂNILOAE, *O teologie a icoanei,* Anastasia, București, 2005, p. 222.

21 *Ibidem*.

22 DANIEL ROUSSEAU, *Icoana, lumina feței Tale*, Sophia, București, 2004, p. 16.

23 SFÂNTUL TEODOR STUDITUL, *Iisus Hristos prototip al icoanei Sale – tratatele contra iconomahilor*, Deisis, Mănăstirea Ioan Botezătorul, Alba Iulia, 1994, ediție electronică, p. 6.

24 CONSTANTINE CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 218.

eliminarea icoanei lui Hristos și a sfinților din cultul Bisericii, lăsând deoparte realitatea Întrupării Fiului lui Dumnezeu și consecințele sale asupra experienței religioase. Așa cum se precizează în Noul Testament, „Cuvântul lui Dumnezeu-Tatăl, fiind în forma lui Dumnezeu, a primit asemănare, nu întrucât este egal cu Dumnezeu, ci întrucât S-a deșertat pe Sine, a luat formă de rob și s-a aflat la figură ca un om”[25]. Iată de ce iconoclasmul a constituit o erezie, care avea la bază confuzia dintre funcția idolului și cea a icoanei: „Iconoclasmul nu înțelege că, spre deosebire de idol, icoana trimite spre cele de nedepășit și spre o deschidere nelimitată, căci, în virtute însăși a Întrupării, a cărei realism și taină au fost proclamate de sinoade, icoana manifestă, la modul propriu, distanța nupțială, care unește în chip neamestecat divinul și umanul.”[26]

Întruparea Fiului lui Dumnezeu justifică existența icoanei și îi dă sens, pentru că, în Hristos se descoperă chipul Tatălui: Cel mai-întâi-născut decât toată zidirea este Chip al lui Dumnezeu, Hristos este „chipul lui Dumnezeu celui nevăzut, mai întâi-născut decât toată făptura” (*Coloseni* 1, 15). Episodul Schimbării la Față pe muntele Tabor este un punct culminant al revelării chipului lui Dumnezeu-Tatăl în Fiul Său: „Slava Schimbării la Față este semnul că în Iisus, Dumnezeu Însuși Și-a dat un chip”[27], un chip desăvârșit.

Fiul întrupat rămâne nedespărțit de Dumnezeu-Tatăl, dar revelează lumii un chip, Se face văzut, este „icoana Dumnezeului Celui nevăzut” (*Coloseni* 1, 15) prin care se îndreptățește nașterea icoanei[28]. De aceea, interdicțiile

---

[25] Sfântul Teodor Studitul, *Iisus Hristos prototip al icoanei Sale – tratatele contra iconomahilor*, Deisis, Mănăstirea Ioan Botezătorul, Alba Iulia, 1994, ediție electronică, p. 35.

[26] Daniel Rousseau, *Icoana, lumina feței Tale*, Sophia, București, 2004, p. 63.

[27] *Ibidem.,* p. 18.

[28] *Ibidem*, p. 22.

Vechiului Testament nu sunt aplicabile după Întrupare, pentru că, dacă Fiul ni-L arată nouă pe Tatăl, El, ca icoană a Tatălui, face ca reprezentarea Sa imagistică să fie posibilă.

În cadrul dialogului cu Apostolul Filip, avem mărturia despre aceasta formulată de Însuși Mântuitorul: „Filip I-a zis: Doamne arată-ne nouă pe Tatăl și ne este de ajuns. Iisus i-a zis: De atâta vreme sunt cu voi și nu M-ai cunoscut, Filipe? Cel ce M-a văzut pe Mine, a văzut pe Tatăl." (*Ioan* 14, 8-9). Astfel prin Întruparea Fiului, Dumnezeu-Tatăl dăruiește lumii „nu numai Cuvântul Său, ci și Chipul Său"[29], ne dăruiește „icoana bunătății Lui"[30]. În această privință este limpede că Vechiul Testament este depășit, adică interdicțiile sale nu mai au același sens în noul context istoric și teologic: „mărturia neotestamentară a omenității lui Iisus"[31] întemeiază practica iconografică care nu mai trebuie supusă autorității Decalogului, al cărui sens se schimbă după Întrupare, astfel că, „dacă cineva ar deturna și adapta interdicțiile scripturistice pronunțate împotriva idolilor la sfânta icoană a lui Hristos, ca de aici să numească idolatră Biserica lui Dumnezeu, acesta este eretic"[32].

Chipul Tatălui este Hristos, iar omul este creat după chipul lui Hristos, el este „chip al Arhetipului", „chip al Chipului"[33]. În această privință, relația Tatălui cu Fiul este arhetipală pentru relația Fiului cu omul chemat să lucreze conform constituției sale hristologice pentru a se împlini pe

---

29 *Ibidem*.

30 SFÂNTUL TEODOR STUDITUL, *Iisus Hristos prototip al icoanei Sale – tratatele contra iconomahilor*, Deisis, Mănăstirea Ioan Botezătorul, Alba Iulia, 1994, ediție electronică, p. 60.

31 DANIEL ROUSSEAU, *Icoana, lumina feței Tale*, Sophia, București, 2004, p. 70.

32 SFÂNTUL TEODOR STUDITUL, *Iisus Hristos prototip al icoanei Sale – tratatele contra iconomahilor*, Deisis, Mănăstirea Ioan Botezătorul, Alba Iulia, 1994, ediție electronică, p. 11.

33 PANAYIOTIS NELLAS, *Omul – animal îndumnezeit: perspective pentru o antropologie ortodoxă,* trad. Și cuvânt înainte Ioan I. Ică Jr., Ed. Deisis, Sibiu, 1999, p. 61.

sine[34]. Acest tip de relaționare este cel mai limpede exprimat de Sfântul Evanghelist Ioan: „Tu, Părinte, întru Mine, și Eu întru Tine. [...] Eu întru ei și Tu întru Mine.” (17, 21; 17, 23) unde se disting două planuri: planul vieții intratreimice și relația lui Hristos cu umanitatea. Aceste texte vor constitui, în lucrarea de față, punctul de plecare în abordarea teologiei prezenței.

Teologia prezenței

Arta icoanei implică, pe lângă dimensiunea estetică și o dimensiune teologică, sacramentală, fiindcă icoana este o „imagine a nevăzutului și totodată prezența Nevăzutului”[35]. Icoana constituie, în gândirea creștină, „expresia ideală a ceea ce vrea să semnifice sintagma *teologia prezenței*. Icoana, prin limbajul ei transfigurat-simbolic are valențe cu caracter dogmatic, sacramental și ascetic (mistic). Ea anticipează și prefigurează Împărăția lui Dumnezeu, o invocă și o revelează ca prezență reală și ca miracol permanent în viața lumii.”[36]

Temeiul reprezentărilor iconografice îl constituie actul Întrupării Fiului lui Dumnezeu, astfel încât „icoana nu este o proiecție omenească, ci are legătură cu Chipul pe care Dumnezeu L-a făcut văzut prin Întruparea Sa”[37]. Hristos este „icoana naturală” (physiké) a Tatălui, iar rodul trudei iconarului este „icoana imitativă” (mimetiké), al cărei prototip este Hristos[38]. Distincția constă în faptul că „ceea ce

---

34 *Ibidem.*, p. 61-62.

35 EGON SENDLER, *Icoana, chipul nevăzutului*, Sophia, București, 2005, p. 43.

36 PR. IOAN BIZĂU, „Incursiuni în teologia și arta icoanei” în Leonid Uspensky, Boris Bobrinskoy, Stephan Bigam, Ioan Bizău, *Ce este icoana?*, Ed. Reîntregirea, Alba Iulia, 2005, p. 87.

37 DANIEL ROUSSEAU, *Icoana, lumina feței Tale*, Sophia, București, 2004, p. 49.

38 SFÂNTUL TEODOR STUDITUL, *Iisus Hristos prototip al icoanei Sale – tratatele contra iconomahilor*, Deisis, Mănăstirea Ioan Botezătorul, Alba Iulia, 1994, ediție electronică, p. 51.

este aici icoana prin imitație, este acolo Fiul prin natură”[39]. Prin venirea lui Hristos în lume, încetează „iconoclasmul Vechiului Testament”[40], pentru că Cel Nevăzut Se arată și îngăduie să fie înfățișat prin intermediul imaginii[41]: „După ce, pentru suprema sa bunătate, Unul din Treime S-a pogorât la firea omenească făcându-se ca și noi și a avut loc un amestec al celor neamestecate și o contopire a celor necontopite, adică a necircumscrisului cu circumscrisul, a infinitului cu finitul, a nedefinitului cu definitul, a nonconfigurabilului cu figurabilul [...] pentru aceasta Hristos se reprezintă în icoană și Cel Nevăzut se vede”[42]. Atât în cazul icoanei naturale, cât și în cazul icoanei imitative, există similitudine între icoană și arhetip, dar în moduri diferite: „una [...] este identică deodată, atât prin ființa cât și prin asemănarea a cărei pecete este, așa cum este Hristos după Dumnezeire cu Tatăl Său și după umanitate cu Maica Sa. Iar cealaltă, fiind identică prin asemănare, este străină de ființa arhetipului, așa cum este icoana lui Hristos față de Hristos Însuși. Prin urmare, există o icoană artificială a lui Hristos care primește în ea asemănarea Acestuia”[43]. Relația dintre icoană și prototip/arhetip se află chiar în miezul dialecticii iconoclaste și condiționează însăși funcția icoanei. Icoana artificială, care există „prin imitația naturalului”[44], rămâne în categorialul imaginii deoarece nu poate fi stabilită identitatea ei cu prototipul, așa cum există identitate după

---

39 SFÂNTUL VASILE CEL MARE, „Despre Duhul Sfânt” în *PSB* 12, Studiu introductiv, traducere, note și indici de Constantin Cornițescu și Teodor Bodogae, Ed. IBMBOR, București, 1988.

40 DANIEL ROUSSEAU, *Icoana, lumina feței Tale*, Sophia, București, 2004, p. 5.

41 A se vedea episodul mahramei pe care tradiția spune că a rămas imprimat chipul Lui.

42 SFÂNTUL TEODOR STUDITUL, *Iisus Hristos prototip al icoanei Sale – tratatele contra iconomahilor*, Deisis, Mănăstirea Ioan Botezătorul, Alba Iulia, 1994, ediție electronică, p. 4.

43 *Ibidem.*, p. 36.

44 *Ibidem.*

natură sau substanță între icoană naturală și arhetipul ei: „Întrucât icoana este o imagine, nu poate fi consubstanțială cu prototipul; altfel ar înceta să mai fie o imagine și ar deveni prototipul, ar fi de o ființă cu el. Icoana este diferită de prototip tocmai prin faptul că are o *natură diferită*”[45].

Modul prezenței lui Iisus Hristos în reprezentările iconice a fost exprimat de Sfântul Teodor Studitul prin intermediul imaginii peceții și a copiei pe care aceasta o imprimă pe un anumit suport: „Fie un inel care are gravată în el icoana împăratului, apoi aceasta să fie imprimată în ceară, în rășină, în lut, pecetea este, deci, una și aceeași, identică în toate materiile, dar acestea sunt diferite între ele și n-ar putea rămâne identică în materiile diferite decât dacă nu are nimic în comun cu materiile, ci este aceeași, separată prin cugetare de acestea, întrucât rămâne în inel. Tot așa, asemănarea lui Hristos, chiar dacă e gravată în nu importă ce fel de materie, nu are nimic în comun cu materia în care ea se arată, rămânând în ipostasul lui Hristos, căruia îi este și proprie”[46]. Am redat in extenso acest pasaj deoarece el constituie fundamentul argumentativ pentru afirmarea unei prezențe relaționale în icoană, care constituie o problematică foarte complexă, construită în jurul unor concepte ca: *natură*, *ipostas*, *relație*, *arhetip*, *energie*, *împărtășire*.

A cugeta despre *prezența relațională* îndepărtează ideea sugerată chiar de Sfântul Ioan Damaschin, că icoana ar fi „plină de putere și de har”. Afirmația, deși îndreptățită în virtutea dimensiunii liturgice a icoanei și în virtutea

---

[45] Sfântul Ioan Damaschinul, *Al treilea cuvânt în apărarea sfintelor icoane,* par, 46, PG 94, col. 1337AB apud Leonid Uspensky, Vladimir Lossky, *Călăuziri în lumea icoanei*, Sophia, București, 2003, p. 45.

[46] Sfântul Teodor Studitul, *Iisus Hristos prototip al icoanei Sale – tratatele contra iconomahilor*, Deisis, Mănăstirea Ioan Botezătorul, Alba Iulia, 1994, ediție electronică, p. 189.

chipului înfățișat de ea, prezintă riscul fetișizării[47]. Acceptarea prezenței energetice în icoană ar presupune că „trupul lui Hristos comunică sfințenia Sa celorlalte materii", astfel încât icoana ar deveni „o entitate participativă la trupul lui Hristos și apropiată de Sfintele Taine"[48]. Este tocmai eroarea în care se aflau unii creștini înaintea izbucnirii iconoclasmului, creștini care, ducând la extrem cinstirea icoanelor, le considerau a avea chiar putere sfințitoare asupra Sfintelor Daruri, adăugând în acestea mici fragmente din icoane. Această practică, precum și cea de a lua icoanele drept nași la Taina Cununiei, era departe și străină de credința și învățătura Bisericii Ortodoxe.

Pentru a înlătura posibilitatea unor astfel de interpretări greșite, Sfântul Teodor Studitul va pune accentul pe prezența ipostatică a lui Hristos în icoana Sa, afirmând ideea că „nu poate accepta o energie ca mod de prezență, fiindcă o energie, conform poziției ortodoxe, constituie întotdeauna o energie care ține de natură; o energie dumnezeiască sfințește deci icoana într-un mod natural, ceea ce ar însemna ca o icoană distrusă să conțină o prezență"[49]. Vom reveni asupra problemei distrugerii icoanelor, însă acum dorim să subliniem faptul că în icoană nu este prezentă o energie, ci „prezența ipostasului exprimată prin trăsăturile caracteristice prototipului"[50]. Aici se ridică o altă problemă: ce anume reprezintă icoana? Este cu totul întemeiată afirmația iconoclaștilor că Dumnezeu Cel necircumscris și Nevăzut nu poate fi înfățișat în imagine fără a se aluneca în prăpastia idolatriei. Însă în icoană nu este înfățișat Dumnezeu Cel Nevăzut, ci Fiul întrupat, care Se circumscrie unui trup

---

47 EGON SENDLER, *Icoana, chipul nevăzutului*, Sophia, București, 2005, p. 49.

48 *Ibidem.*

49 *Ibidem.*

50 *Ibidem.*

omenesc: „Ipostasul lui Hristos este circumscris nu după dumnezeirea pe care nimeni n-a văzut-o vreodată, ci după omenitatea care este contemplată în el (ipostas) într-o manieră individuală”[51]. Este vorba despre o prezență și o identitate ipostatică, nu ființială, fapt valabil nu numai în cazul icoanei lui Iisus Hristos, ci și în cazul oricărei reprezentări iconice: „La orice lucru reprezentat iconic se reprezintă iconic nu natura, ci ipostasul lui; căci cum ar putea fi reprezentată o natură necontemplată în ipostas?”[52]. Astfel, icoana artificială este „o asemănare, o paradigmă și o întipărire a ceva, care arată în sine ceea ce este reprezentat în ea”[53], „care nu este niciodată complet asemănătoare cu modelul, altfel ar exista identitate”[54]. Aceasta înseamnă că există identitate ipostatică între icoana artificială și prototipul ei[55], în timp ce, în cazul icoanei naturale – Fiul lui Dumnezeu –, nu există identitate ipostatică, ci de natură.

Icoana ca rod al trudei iconarului înfățișează ipostasul Fiului lui Dumnezeu întrupat, al lui Iisus Hristos, și nu natura Sa dumnezeiască. Din această perspectivă, icoana constituie și un argument împotriva monofizitismului, pentru că ea „nu înfățișează nici firea omenească, nici firea dumnezeiască, ci persoana Cuvântului cunoscută în

---

51 SFÂNTUL TEODOR STUDITUL, *Iisus Hristos prototip al icoanei Sale – tratatele contra iconomahilor*, Deisis, Mănăstirea Ioan Botezătorul, Alba Iulia, 1994, ediție electronică, p. 31.

52 *Ibidem.*

53 SFÂNTUL IOAN DAMASCHINUL, *Trei tratate contra defăimătorilor icoanelor,* III, 16, apud Andrew Louth, *Sfântul Ioan Damaschinul. Tradiție și originalitate în teologia bizantină* – cu câteva scrieri inedite, trad. Pr. prof. Ioan Ică sn. și diac. Ioan I. Ică jr., Ed. Deisis, Sibiu, 2010, p. 311-312.

54 *Ibidem*, p. 312.

55 „Prototipul și icoana sunt una prin asemănarea ipostasului, dar două prin natura lor”, SFÂNTUL TEODOR STUDITUL, *Iisus Hristos prototip al icoanei Sale – tratatele contra iconomahilor*, Deisis, Mănăstirea Ioan Botezătorul, Alba Iulia, 1994, ediție electronică, p. 40.

amândouă firile, pe care le asumă în chip neamestecat și neîmpărțit”[56]. Icoana este expresia vizuală în cultul Bisericii a învățăturii dogmatice despre unirea ipostatică, formulată la Sinodul al IV-lea ecumenic de la Calcedon (451): Iisus Hristos este „Unul și Același Dumnezeu cu adevărat și om cu adevărat, din suflet rațional și trup, de o ființă cu Tatăl după dumnezeire și de o ființă cu noi după omenitate; întru toate asemenea nouă afară de păcat; înainte de veci născut din Tatăl, după dumnezeire, iar în zilele de pe urmă din Fecioara Maria, Născătoare de Dumnezeu, după omenitate; cunoscut în două firi în chip neamestecat, neschimbat, neîmpărțit, nedespărțit, deosebirea firilor nefiind desființată nicidecum din cauza unirii, ci păstrându-se mai degrabă însușirea fiecărei firi și concurgând într-o persoană și într-un ipostas”.

Această formulă dogmatică își găsește expresia în icoană, pentru că ea mărturisește prin intermediul imaginii credința că Trupul lui Hristos nu se desparte de Dumnezeirea care S-a unit cu el[57]. Icoana arată că, prin Întrupare, „Persoana divină a Fiului lui Dumnezeu sau a Cuvântului intră în planul experienței comune a celor care cred în El, ca o persoană din rândul persoanelor umane, care însă în același timp le dă putința de a o sesiza ca Persoană dumnezeiască”[58].

Tradiția iconografică a definit în timp elemente grafice care să indice tocmai divinitatea Mântuitorului, și avem în vedere aici nimbul cruciform ca expresie a Sfintei Treimi, sau cuvintele „Eu sunt” cu trimitere directă la revelația din muntele Horeb: „Eu sunt Cel ce sunt” (*Ieșire* 3, 14). Divino-

---

56 Daniel Rousseau, *Icoana, lumina feței Tale*, Sophia, București, 2004, p. 69.

57 *Ibidem*, p. 67.

58 Pr. Dumitru Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. 2, ed. a III-a, Ed. IBMBOR, București. 2003, p. 37.

umanitatea Sa este exprimată simbolic și prin coloristica veșmintelor, roșul exprimând firea omenească, iar albastrul, pe cea divină. După Înviere, transfigurarea firii umane va face ca Mântuitorul să fie înfățișat în veșmânt luminos, tot așa cum, de altfel, apare și în icoana Schimbării la Față pe muntele Tabor, unde Își arată slava Sa ucenicilor.

Icoana evocă în imagine activitatea pământească a Fiului lui Dumnezeu întrupat, ea „evocă în mod eficace prezența lui Hristos întrupat până și în coborârea Sa la iad și în înălțarea Sa în slavă”[59]. Ca evocare a prezenței Sale, icoana nu este un simplu portret, ci ea este una cu Hristos „prin împărtășire relațională”[60], relație care îndreptățește și chiar impune cinstirea ei. „Hristos se numește însuși Dumnezeu omul atât prin semnificația apelativului, cât și prin natura divinității și umanității. Iar reprezentarea lui iconică este *Hristos* prin semnificația apelativului, nu însă prin natura divinității și umanității. Căci este alcătuită dintr-o calitate coloristică sau dintr-o compoziție diversă de mozaicuri, dintr-un obiect meșteșugit prin sculptură, din aur, argint sau orice alt desen gravat în materie; și *are în comun (cu prototipul) numele, ca și cinstirea și închinarea*, dar e străină de natura acestuia”[61]. Această identitate ipostatică determină, așadar, cinstirea ei, problemă care a suscitat ample dezbateri în cadrul controverselor iconoclaste, deoarece trebuia lămurit dacă prin închinarea la icoane se cinsteau acestea în sine, căzându-se în idolatrie, sau se cinstea cel reprezentat în ele.

---

59 Daniel Rousseau, *Icoana, lumina feței Tale*, Sophia, București, 2004, p. 46-47.

60 Sfântul Teodor Studitul, *Iisus Hristos prototip al icoanei Sale – tratatele contra iconomahilor*, Deisis, Mănăstirea Ioan Botezătorul, Alba Iulia, 1994, ediție electronică, p. 8.

61 Sfântul Teodor Studitul, *Iisus Hristos prototip al icoanei Sale – tratatele contra iconomahilor*, Deisis, Mănăstirea Ioan Botezătorul, Alba Iulia, 1994, ediție electronică, p. 15.

Ideea că cinstirea icoanei ar putea deveni un act idolatru ignoră una dintre funcțiile icoanei, și anume *funcția anagogică* (de la *anagoge*, a duce în sus), adică funcția de a ne înălța la prototipuri[62]. Aceasta înseamnă că între prototip și icoană există ceea ce se numește „comuniune de închinare”[63], cinstirea adusă icoanei trecând și la prototipul acesteia, așa cum afirmă și Sfântul Vasile cel Mare în tratatul despre Duhul Sfânt: „cinstirea icoanei urcă la prototip”[64]. Aceeași idee va primi o formulare canonică la Sinodul al VII-lea ecumenic de la Niceea (787): „cel ce se închină la icoană se închină la ipostasul celui zugrăvit în ea”[65]. Apărarea în fața acuzațiilor iconoclaste de idolatrie a fost realizată de Sfântul Ioan Damaschin făcând referire a cuvintele folosite în formularea poruncii din Decalog, conform versiunii Septuagintei. Se face distincție între *proskynó* (cinstesc, aduc cinstită închinare) și *latreúo* (ador), Sfântul Ioan Damaschin arătând că „ortodocșii niciodată nu adoră o icoană, nici măcar icoana lui Hristos Dumnezeu. Ei Îl adoră pe Însuși Dumnezeu și numai pe El. Când spunem că ei *venerează* icoanele, înțelegem că aduc cinstită închinare (timetiké proskynesis)”[66], ceea ce elimină pericolul idolatriei. Singurul adorat este Dumnezeu Însuși, ceea ce respectă întocmai porunca Decalogului.

Terminologia potrivită raportării noastre la icoană este, așadar, „cinstirea” sau „venerarea” ei. Aici se pune și problema materiei, dacă nu cumva există pericolul închinării

---

[62] CONSTANTINE CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 227.

[63] SFÂNTUL TEODOR STUDITUL, *Iisus Hristos prototip al icoanei Sale – tratatele contra iconomahilor*, Deisis, Mănăstirea Ioan Botezătorul, Alba Iulia, 1994, ediție electronică, p. 14.

[64] *Despre Sfântul Duh*, XVIII, 45.

[65] Apud DANIEL ROUSSEAU, *Icoana, lumina feței Tale*, Sophia, București, 2004, p. 65.

[66] CONSTANTINE CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 221-222.

înaintea unui obiect captiv orizontului acestei lumi stricăcioase. Iată cum răspunde Sfântul Ioan Damaschin acestei probleme: „Cinstind icoana, nu mă închin materiei, ci mă închin Creatorului materiei, Care S-a făcut pentru mine materie și a primit să locuiască în materie, și a săvârșit prin materie mântuirea mea”[67].

Credința noastră în Întrupare îndepărtează pericolul idolatriei, așa încât practica iconografică nu trebuie nicidecum asimilată fenomenului idolatru, fiind cât se poate de străin de acesta: „A zugrăvi și a ne închina la icoane nu înseamnă a face icoana dumnezeu – căci *nu zicem că avem un Dumnezeu făcut, ci un Dumnezeu întrupat*”[68].

Materia are un rol important în viața liturgică, nu numai în procesul de realizare a icoanelor, ci și în pâine, vin, untdelemn, tămâie, lumânări și toate celelalte materii de care Biserica se servește în slujbele dumnezeiești, pentru ca întreaga creație, sfințită prin îmbrățișarea Bisericii, să-și împlinească telosul eclesiologic, să devină ea însăși biserică. Însă trebuie înțeles că închinarea icoanei se aduce „în virtutea asemănării, și nu a materiei în sine”[69], ceea ce apare cu evidență și în faptul că, atunci când chipul de pe icoană este desfigurat sau chiar șters, ea își pierde funcția revelatoare și poate fi distrusă fără ca acest lucru să fie un act de blasfemie: „Dacă imaginea de pe icoană este desfigurată, ea încetează să fie icoană și astfel poate fi distrusă prin foc fără nici un sacrilegiu”[70].

---

67 Apud DANIEL ROUSSEAU, *Icoana, lumina feței Tale*, Sophia, București, 2004, p. 59.

68 SFÂNTUL TEODOR STUDITUL, *Iisus Hristos prototip al icoanei Sale – tratatele contra iconomahilor*, Deisis, Mănăstirea Ioan Botezătorul, Alba Iulia, 1994, ediție electronică, p. 47.

69 CONSTANTINE CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 222.

70 SFÂNTUL IOAN DAMASCHINUL, *Trei tratate...,* apud Andrew Louth, *op. cit.,* p. 299; vezi și CONSTANTINE CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 222.

Pierderea imaginii, a chipului reprezentat este sinonimă pierderii însăși a calității de „icoană”, fiindcă icoana este definită de asemănarea sa cu arhetipul[71]. Aceasta înseamnă că icoana nu se înscrie în ordinea sacramentală: „Materia tainelor primește puterea sa sfințitoare prin har (apa sfințită la botez prin puterea Duhului Sfânt). Icoana nu ne face să participăm substanțial la Hristos ca pâinea euharistică care *este* trupul lui Hristos. Ea ne face să participăm prin relația sa cu ipostasul lui Hristos, iar această participare este de ordin intențional. În felul acesta, ea trebuie să fie recunoscută ca icoană a unei anume persoane al cărei nume urmează să îl poarte. Ea este comuniune intențională cu persoana reprezentată”[72]. Înfățișarea determină calitatea de icoană, și nu materia, adică funcția iconică este condiționată de arhetip și doar în măsura în care îl face pe acesta văzut, ea își împlinește scopul liturgic: „Dacă icoana nu are realitate proprie în sine, nefiind decât o bucată de lemn, aceasta este pentru că ea își datorează întreaga valoare teofanică participării sale la necreat, căci nu poate închide nimic în sine, dar că devine un punct schematic de iradiere a Prezenței”[73]. De aceea se cuvine o unică închinare icoanei și arhetipului acesteia, în virtutea asemănării lor. Cinstirea acordată uneia se reflectă asupra celeilalte, există reciprocitate de cinstire: „Icoana se raportează la arhetip și icoana este, se vede și este închina cu referire la arhetip. Nu se identifică substanța, ci se unește asemănare, din care pricină există și o unică închinare

---

[71] „Adevărul este în asemănare, arhetipul în icoană, fiecare în fiecare, afară de diferența de ființă”, SFÂNTUL TEODOR STUDITUL, *Iisus Hristos prototip al icoanei Sale – tratatele contra iconomahilor*, Deisis, Mănăstirea Ioan Botezătorul, Alba Iulia, 1994, ediție electronică, p. 51.

[72] EGON SENDLER, *Icoana, chipul nevăzutului*, Sophia, București, 2005, p. 50; VEZI ȘI DANIEL ROUSSEAU, *Icoana, lumina feței Tale*, Sophia, București, 2004, p. 106.

[73] DANIEL ROUSSEAU, *Icoana, lumina feței Tale*, Sophia, București, 2004, p. 78.

pentru amândouă și nu una împărțită din pricina diversității naturilor”[74].

Relația dintre icoană și arhetip este cheia înțelegerii concepției creștin ortodoxe despre icoană, și este atât de strânsă încât „nu putem înțelege taina uneia dintre ele fără existența celeilalte”[75] și, chiar mai mult decât atât, „dacă vei lipsi prototipul de închinarea icoanei, îl vei împreună-lipsi în mod evident și de cinstire, stăpânire și slavă”[76]. Este o idee pe care Sfântul Teodor o dezvoltă în chip deosebit, pentru că prin intermediul ei poate fi înțeleasă importanța cinstirii icoanei, care „nu este materie neînsuflețită, ci strălucește de slava însăși a lui Dumnezeu care se află pe chipul de lumină al lui Hristos Iisus, pentru că ea este prezență vie a prototipului, de aici și importanța sa pentru liturghie”[77]. Se poate vorbi chiar despre o anumită interdependență a icoanei și a prototipului ei, din perspectiva cinstirii lor, fără a se afirma prin aceasta vreo dependență a lui Hristos de realizarea imaginii Sale iconografice: „Prototipul și icoana își au existența cumva unul de la altul și prin suprimarea unuia este suprimat împreună și celălalt, precum atunci când este suprimat dublul e împreună suprimată și jumătatea. Prin urmare, nu poate exista Hristos fără ca icoana lui să fie în potență și să existe pururi în prototip, mai înainte de a fi executată tehnic. Prin urmare, cel ce nu mărturisește că în El este venerată (și

---

[74] Sfântul Teodor Studitul, *Iisus Hristos prototip al icoanei Sale – tratatele contra iconomahilor*, Deisis, Mănăstirea Ioan Botezătorul, Alba Iulia, 1994, ediție electronică, p. 41.

[75] Pr. Ioan Bizău, „Incursiuni în teologia și arta icoanei” în Leonid Uspensky, Boris Bobrinskoy, Stephan Bigam, Ioan Bizău, *Ce este icoana?*, Ed. Reîntregirea, Alba Iulia, 2005, p. 100.

[76] Sfântul Teodor Studitul, *Iisus Hristos prototip al icoanei Sale – tratatele contra iconomahilor*, Deisis, Mănăstirea Ioan Botezătorul, Alba Iulia, 1994, ediție electronică, p. 19.

[77] Daniel Rousseau, *Icoana, lumina feței Tale*, Sophia, București, 2004, p. 93.

închinată) împreună și icoana lui, suprimă însăși închinarea lui Hristos”[78]. Icoana exprimă, astfel, taina Cuvântului întrupat, și se întemeiază pe existența în potență a icoanei lui Hristos, având, așadar, un fundament ontologic pe care nu îl poate ignora discursul iconoclast. În pofida tuturor suferințelor pe care acest discurs iconoclast le-a provocat, perioada crizei iconomahilor a avut și un aspect pozitiv, anume acela de a crea contextul în care să se cristalizeze teologia icoanei și, simultan cu ea, taina hristologică[79].

Taina icoanei rezidă în faptul că are această capacitate de mijlocire, de intermediere între lumea văzută și cea nevăzută: „mijlocește întâlnirea tainică și reală totodată cu o prezență sensibilă [...] Icoana îi prilejuiește credinciosului experiența unei întâlniri personale cu evenimentul sau cu persoana sfântă reprezentată prin mijloacele artei”[80]. Ea este mijlocitoare tocmai pentru că, prin asemănarea cu arhetipul, face prezentă în mijlocul acestei lumi, o realitate spirituală: „Fiind o asemănare cu prototipul, icoana are calitatea de a ne călăuzi mintea către prototip, de a indica prototipul. Asta înseamnă că icoana este în chip esențial simbolică prin natura ei, purtând mintea celui ce o contemplă dincolo de ea, la ceea ce simbolizează”[81]. Această funcție de mijlocire se concretizează în faptul că icoana este izvor de sfințire și de împărtășire a prezenței[82], ceea ce îi conferă importanță liturgică: „ea este fereastră deschisă către Împărăția lui

---

78 SFÂNTUL TEODOR STUDITUL, *Iisus Hristos prototip al icoanei Sale – tratatele contra iconomahilor*, Deisis, Mănăstirea Ioan Botezătorul, Alba Iulia, 1994, ediție electronică, p. 40.

79 DANIEL ROUSSEAU, *Icoana, lumina feței Tale*, Sophia, București, 2004, p. 77.

80 PR. IOAN BIZĂU, „Incursiuni în teologia și arta icoanei” în Leonid Uspensky, Boris Bobrinskoy, Stephan Bigam, Ioan Bizău, *Ce este icoana?*, Ed. Reîntregirea, Alba Iulia, 2005, p. 87-88.

81 CONSTANTINE CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 219.

82 DANIEL ROUSSEAU, *Icoana, lumina feței Tale*, Sophia, București, 2004, p. 78.

Dumnezeu, răspândind lumina ei, manifestând realitatea Sfântului Duh care sălășluiește în Hristos și în sfinții lui."[83]

Prin însușirea sa de a fi „un mod privilegiat al prezenței lui Hristos"[84], așa cum am arătat în acest capitol, icoana este o componentă indispensabilă experienței liturgice, ea exprimă viața de har a Bisericii și este un reper pe calea spre desăvârșire prin aceea că ne pune înainte modelul suprem – Hristos, dar și numeroase exemple ale sfinților care au împlinit în sine chemarea lui Hristos: „Fiți desăvârșiți, precum Tatăl vostru Cel din ceruri desăvârșit este" (*Matei* 5, 48). Puterea sfințitoare a icoanei este evidențiată în relația ei cu liturghia Bisericii.

Icoana și Liturghia

Arta icoanei, dimensiunea sa estetică este dublată de o dimensiune liturgică, prin care ea contribuie la misiunea Bisericii de a sfinți întreaga creație. Ceea ce este specific icoanei în acest sens și care, de altfel, o distinge de alte expresii plastice, este modul în care întregul proces de realizare a sa are un fundament teologic, începând chiar de la pregătirea materialelor necesare, care reprezintă în ansamblul lor „participarea deplină a lumii văzute în execuția unei icoane"[85].

Materialele acestea includ „elementele reprezentative ale regnurilor vegetale, minerale și animale. Materialele fundamentale (apa, creta, pigmenții, oul...) se iau în forma lor naturală, doar curățată și pregătită, iar prin lucrul

---

[83] BORIS BOBRINSKOY, „Icoana, obiect de artă sau de cult?" în vol. *Ce este icoana?*, p. 42.

[84] *Ibidem*.

[85] LEONID USPENSKY, „Icoana, vedere a lumii duhovnicești", în vol. *Ce este icoana?*, p. 87.

mâinilor lui, omul le face să slujească lui Dumnezeu”[86]. Astfel, icoana ca produs finit, reunește în sine principalele categorii ale existenței create, fiind un minunat exemplu al modului în care „materia, oferită în icoană ca dar lui Dumnezeu din partea omului”[87], indică sensul liturgic al acestui tip de reprezentare acceptat și promovat în Biserică.

Icoana recapitulează în sine întreaga creație și o aduce ca ofrandă Domnului, idee exprimată în chip suprem prin rugăciunea de la Sfânta Liturghie: „Ale Tale, dintru ale Tale, Ție îți aducem de toate și pentru toate”. Icoana este una dintre modalitățile prin care făptura umană își împlinește responsabilitatea față de creație, aducând-o spre transfigurare înaintea Creatorului. Relația intimă a icoanei cu Liturghia este evidentă chiar și numai prin materialele folosite la realizarea ei, care constituie doar primul nivel al semnificației sale în cadrul cultului.

În virtutea conținutului său, arta icoanei este eminamente o artă teologică, ea este purtătoarea unui mesaj pe care Biserica îl propovăduiește de două milenii: „Icoana face parte din marele trecut al Tradiției, din chiar viața lăuntrică a Bisericii, ca o prelungire a tainei Întrupării Domnului. În consecință, icoana este legată în chip intim de Evanghelie și Liturghie, din ele ea își trage seva.”[88] Toate formele artistice integrate cultului funcționează ca un sistem complex și unitar, care transmite unicul mesaj al Evangheliei mântuirii. În acest fel, afirmarea propriei lor valori este supusă unui scop mult mai înalt, spiritual, care este misiunea Bisericii în lume: „Arhitectura, pictura, muzica, poezia nu mai sunt forme de artă urmărindu-și fiecare propria cale, independent de celelalte, în căutare de efecte anume, ci devin părți

---

[86] *Ibidem.*

[87] *Ibidem.*

[88] EGON SENDLER, *Icoana, chipul nevăzutului*, Sophia, București, 2005, p. 6.

ale unui întreg liturgic care nu le diminuează nicidecum semnificația, ci implică, în fiecare caz, renunțarea la rolul individual de afirmare de sine"[89]. Icoana este expresia vizuală a învățăturii de credință, care se adresează în chip nemijlocit credincioșilor și pentru care ea este izvor de sfințire: „Icoana, ca și Liturghia, transmite învățătura Bisericii și exprimă viața de har a Sfintei Tradiții a Bisericii. Prin liturghie și prin icoană, revelația devine moștenire a credincioșilor și lege a vieții lor"[90]. Există o conlucrare reală între imagine și text în cadrul liturgic, ele se contextualizează reciproc, se descoperă unul pe altul în scopul edificării membrilor Bisericii lui Hristos. Iată de ce arta în Biserică nu este doar teologică, adică purtătoare a unei învățături de credință, ci este o *artă liturgică*, fiindcă „nu numai servește drept cadrul serviciului divin și îl completează, ci i se conformează în totalitate. Arta sacră și Liturghia alcătuiesc un întreg, atât prin conținutul lor, cât și prin simbolurile prin care se exprimă. Imaginea decurge din text, ea îi împrumută temele sale iconografice și modul de a le exprima"[91].

Icoana Mântuitorului Hristos, datorită perpetuării modelelor celor mai timpurii, este garantul faptului că noi păstrăm în Biserică, până azi, trăsăturile Sale, „integritatea trăsăturilor vieții Lui pnevmatice, ca model și îndemn pentru credincioși de a se strădui pentru o înduhovnicire a vieții lor după chipul lui Hristos"[92]. În deplină consonanță cu învățăturile Sfinților Părinți, icoana a constituit astfel o

---

89 LEONID USPENSKY, VLADIMIR LOSSKY, *Călăuziri în lumea icoanei*, Sophia, București, 2003, p. 41.

90 *Ibidem*, p. 41.

91 LEONID USPENSKY, „Icoana, vedere a lumii duhovnicești", în vol. *Ce este icoana?*, p. 20.

92 PR. DUMITRU STĂNILOAE, *Spiritualitate și comuniune în Liturghia ortodoxă*, Ed. IBMBOR, București, 2004, ediția a 2-a, p. 99.

adevărată călăuză în procesul de hristificare a credincioșilor, de creștere duhovnicească a lor, astfel încât se poate afirma și dimensiunea pnevmatologică a icoanei, fiindcă de la Sfântul Apostol Pavel știm că Duhul Sfânt este Cel care lucrează până ce Hristos va lua chip în noi (*Galateni* 4, 19), iar Hristos Însuși a fost plin de Duhul Sfânt[93]: „Izvorul inepuizabil din care se hrănește arta bisericească este Însuși Duhul Sfânt Care lucrează în Biserică, prin oamenii iluminați de harul dumnezeiesc"[94], ceea ce înseamnă că arta bisericească este călăuzită de Duhul Sfânt, și ea nu trebuie considerată doar ca auxiliară Liturghiei, ci trebuie recunoscută corespondența deplină dintre ele: „Taina săvârșită și taina descrisă sunt una și aceeași, atât lăuntric, în înțelesul lor, cât și exterior, în simbolismul care exprimă acest înțeles"[95].

Considerăm că expresia cu cea mai multă forță a relației dintre icoană și Liturghie este imposibilitatea de a săvârși Sfânta Liturghie în absența acesteia: „Așa cum nu se poate săvârși Sfânta Liturghie fără rugăciuni, la fel nu se poate săvârși fără icoane. Dacă în mod excepțional ea se săvârșește într-un alt loc decât în biserică, trebuie să fie cel puțin un antimis, pe care este zugrăvită înmormântarea Domnului, o icoană a lui Hristos la dreapta ușilor împărătești și una a Maicii Domnului la stânga lor, spre care privesc credincioșii"[96]. Această prevedere liturgică implică mai mult decât funcția călăuzitoare și învățătorească a icoanei. Ea mărturisește funcția icoanei de a face ca persoanele înfățișate, „să devină o prezență în locașul

---

93 *Ibidem*, p. 100.

94 LEONID USPENSKY, VLADIMIR LOSSKY, *Călăuziri în lumea icoanei*, Sophia, București, 2003, p. 63.

95 *Ibidem,* p. 42.

96 PR. DUMITRU STĂNILOAE, *Spiritualitate și comuniune în Liturghia ortodoxă*, Ed. IBMBOR, București, 2004, ediția a 2-a, p. 110.

bisericesc”[97]. Liturghia se săvârșește, astfel, în prezența lui Hristos prin icoană, în prezența Maicii Sale și a scenei Punerii în mormânt ca mărturie a umanității asumate de Hristos și a Jertfei Lui, prin care noi primim împărtășirea cu Sfintele Daruri: „În cadrul Sfintei Liturghii, întâlnirea tainică cu persoanele reprezentate în icoane este ca un fel de pregătire spre întâlnirea mai deplină cu Hristos în Taina Euharistiei”[98]. Icoana este o înfățișare a realității Împărăției cerurilor, a Împărăției care „nu este din lumea aceasta” (*Ioan* 18, 36), dar nu numai că ne-o arată, ci ne și deschide calea spre ea. Integrată spațiului liturgic, ea devine călăuzitoare și mijlocitoare în mod simultan între această lume și realitățile cerești: „este o teologie inspirată, exprimată prin forme, linii și culori. Ea conține cele trei elemente care alcătuiesc religia creștină: dogma, mărturisită prin imagine; învățătura duhovnicească și morală, exprimată prin subiectul și conținutul ei, și, în sfârșit, cultul, a cărui parte integrantă este”[99].

Prezența tainică pe care o poartă în sine icoana corespunde Tainei Bisericii în care lucrează Sfântul Duh pentru mântuirea noastră. Mișcările și gesturile liturgice, tot ansamblul liturgic este în desăvârșită armonie cu modul în care sunt reprezentate persoanele în icoane, în sensul că toate elementele vizuale exprimă o atitudine de slujire și sfințenie: „Oamenii nu gesticulează; mișcările lor nu sunt dezordonate, nici întâmplătoare. Ei oficiază și fiecare mișcare a lor are un caracter liturgic, sacramental”[100]. Liturghia cerească pe care o revelează icoana este împlinită

---

[97] *Ibidem*, p. 111.

[98] *Ibidem*, p. 115.

[99] LEONID USPENSKY, „Icoana, vedere a lumii duhovnicești”, în vol. *Ce este icoana?*, p. 31.

[100] LEONID USPENSKY, VLADIMIR LOSSKY, *Călăuziri în lumea icoanei*, Sophia, București, 2003, p. 59.

și de Biserică, unde, în timpul Sfintei Liturghii, oficianții închipuie simbolic ierarhia îngerească[101]: „Noi care pe heruvimi cu taină închipuim și făcătoarei de viață Treimi întreit sfântă cântare aducem, toată grija cea lumească să o lepădăm" (Cântarea Heruvicului). De aceea, în contextul liturgic, icoana este „disponibilitate de comunicare personală a acelora care se află în eonul duhovnicesc cu aceia care încă sălășluiesc pe pământ. Icoana este întâlnirea mistică, aplecarea celor sfinte către inima omenească și putința sufletului de a se adresa lumii de Sus"[102]. În aceasta constă dimensiunea tainică a icoanei, ea este „un mod privilegiat de prezență și de comuniune a divino-umanității lui Hristos prin și în puterea Sfântului Duh"[103]. Dar icoana are și o dimensiune mărturisitoare, ea mărturisește prezența reală și tainică a Bisericii nevăzute în spațiul sacru al bisericii[104], și prin aceasta exprimă comuniunea Bisericii luptătoare cu Biserica triumfătoare din ceruri.

Depășind cu mult statutul unei forme de artă laică prin dimensiunea sa spiritual-mistică, icoana, „ca prefigurare și expresie a Împărăției, ne prilejuiește întrezărirea – în oglinda limpede a chipurilor sfinte – a realității eshatologice pe care Apocalipsa o desemnează drept „cerul nou și pământul nou" (21, 1)[105]. Fără a neglija nicidecum calitatea artistică a icoanei, Biserica prețuiește valența sa eshatologică

---

[101] EGON SENDLER, *Icoana, chipul nevăzutului*, Sophia, București, 2005, p. 63.

[102] ARHIM. RAFAIL KARELIN, „Limbajul icoanei ortodoxe", în Nikolai Gusev, Mihail Dunev, Rafail Karelin, *Îndrumar iconografic*, vol. 1, Ed. Sophia – Cartea Ortodoxă, București, 2007, p. 297.

[103] BORIS BOBRINSKOY, „Icoana, obiect de artă sau de cult?" în vol. *Ce este icoana?,* p. 45.

[104] ARHIM. RAFAIL KARELIN, „Limbajul icoanei ortodoxe", în Nikolai Gusev, Mihail Dunev, Rafail Karelin, *Îndrumar iconografic*, vol. 1, Ed. Sophia – Cartea Ortodoxă, București, 2007, p. 306.

[105] PR. IOAN BIZĂU, „Incursiuni în teologia și arta icoanei" în Leonid Uspensky, Boris Bobrinskoy, Stephan Bigam, Ioan Bizău, *Ce este icoana?*, Ed. Reîntregirea, Alba Iulia, 2005, p. 148.

prin care ea devine expresie a unor realități cerești, iar transpunerea acestora în imagine implică funcția sacerdotală a artistului[106], prin care acesta, sub călăuzirea Duhului Sfânt și trăind viața Bisericii, să poată înfățișa prin linie și culoare omenitatea îndumnezeită a lui Hristos, și toate evenimentele mântuitoare: „Numai în mediul spiritual pe care îl oferă Liturghia, icoana se descoperă ca topos tainic în care chipul iconic se întâlnește cu poezia imnografică pentru a da mărturie doxologică despre conținutul și sensul evenimentului sărbătorit.

Fiecare praznic actualizează *aici* și *acum* un anumit eveniment din istoria mântuirii”[107], ceea ce își găsește corespondența în slujbele Bisericii. Toate componentele vieții liturgice, între care se numără icoana, converg spre revelarea vieții Împărăției ce va să fie, pe care Biserica o anticipează la începutul celor șapte Sfinte Taine: „Binecuvântată este Împărăția Tatălui și a Fiului și a Sfântului Duh, acum și pururi și în vecii vecilor!”. Icoana se unește cu Liturghia pentru a da expresie văzută frumuseții veșniciei.

Icoana – expresie a Frumuseții

Căutarea frumosului a constituit o preocupare constantă a umanității, și s-ar putea aminti chiar și despre o nevoie de frumos pe care o resimte făptura umană, în virtutea căreia se dedică aflării și realizării lui.

În Antichitate, cultura greacă era în mod special recunoscută ca fiind interesată de această valoare pe care o

---

106 DANIEL ROUSSEAU, *Icoana, lumina feței Tale*, Sophia, București, 2004, p. 72.

107 PR. IOAN BIZĂU, „Incursiuni în teologia și arta icoanei” în Leonid Uspensky, Boris Bobrinskoy, Stephan Bigam, Ioan Bizău, *Ce este icoana?*, Ed. Reîntregirea, Alba Iulia, 2005, p. 142.

desemna prin cuvântul „kalos". Aspectul estetic exprimat de acesta se conjugă cu cel pozitiv în ceea ce cultura greacă a conceptualizat sub forma „kalokagathiei", frumosul și binele unite într-o singură valoare (de la „kalos kai agathos") a umanității: „geniul limbii grecești a născocit un termen unic, kalokagathia, care face din bine și frumos versanții aceleiași culmi"[108].

Conceptul este aplicat, în cadrul studiului biblic, afirmației lui Dumnezeu din *Facere* 1, 31: „Și a privit Dumnezeu toate câte a făcut, și iată erau bune/frumoase foarte." Starea kalokagathică a creației este exprimată prin intermediul versiunii ebraice și a celei grecești a Vechiului Testament, întrucât cuvântul ebraic „tov" utilizat aici nu are imediat o conotație estetică, ci se referă mai degrabă la faptul că ipostasurile creației corespund voii lui Dumnezeu în legătură cu ele, împlinesc scopul pentru care ele au fost create. Acest cuvânt este tradus în Septuaginta prin „frumos", și iată cum versetul, în cele două versiuni ale sale, dă expresie acestei kalokagathii care a reprezentat idealul Antichității grecești. Am putea traduce acest concept prin *funcție estetică și funcție spirituală*, două calități care își găsesc expresia cea mai potrivită în icoană. Or, în viziunea Bisericii Ortodoxe, frumusețea adevărată „nu este o frumusețe a fãpturilor, ci o însușire a Împărăției lui Dumnezeu, unde Dumnezeu este *toate în toți*"[109]. Acestei funcții spirituale și suprafirești îi dă expresie icoana.

Prezența lui Hristos în icoană înseamnă prezența Frumuseții, conform Sfântului Dionisie Areopagitul care îl numește pe Dumnezeu *Frumusețe*: „datorită slavei pe care o revarsă în fiecare ființă, fiecăreia după măsura ei" și pentru

---

[108] PAUL EVDOKIMOV, *Arta icoanei, o teologie a frumuseții*, Meridiane, București, 1993, p. 9.

[109] LEONID USPENSKY, VLADIMIR LOSSKY, *Călăuziri în lumea icoanei*, Sophia, București, 2003, p. 49.

că vede în El „cauza armoniei și veșmântul strălucitor al fiecărei creaturi, pentru că El pe toate le luminează ca lumina, revărsând frumusețe din acel izvor luminos care țâșnește din Sine Însuși[110]. Dumnezeu Însuși este Frumusețe și Izvorul frumuseții pe care o împărtășește creației: „fiecare făptură se împărtășește din Frumusețea dumnezeiască, după măsura ei, și poartă [...] pecetea Creatorului ei"[111]. Într-o manieră similară, icoana are funcția de a purta în sine această frumusețe dumnezeiască sufletească în Chipul lui Hristos și în strălucirea sfinților.

Tradiție iconografică a presupus un proces îndelungat de formare, care datorită statutului eclesial al icoanei, a dus treptat la accentuarea necesității de a exprima experiența și frumusețea spirituală: „Frumusețea, Adevărul, Harul, Bunătatea, Lumina, toate sunt aspecte ale unicului și indivizibilului mister al lui Dumnezeu și care se întâlnesc în misterul sau în taina icoanei"[112], menită să ne descopere această frumusețe cerească, trimițându-ne totodată puterea sfințitoare a Duhului Sfânt[113]. Urmărind atingerea acestui obiectiv, pictura iconografică creștină, îndeosebi până în timpul împăratului Constantin (306-337) a înțeles să păstreze o anumită simplitate a reprezentărilor: „Câteva trăsături într-o gamă restrânsă de culori, câteva pete de lumină sunt suficiente pentru a exprima esențialul cu o mare sobrietate. Această căutare conștientă a lumii spirituale se deosebește în mod vizibil de estetica naturalistă

---

110 SFÂNTUL DIONISIE AREOPAGITUL, *Despre numele divine*, cap. 4, sec. 7, pg. 3, col. 701c, apud *ibidem.*

111 LEONID USPENSKY, VLADIMIR LOSSKY, *Călăuziri în lumea icoanei*, Sophia, București, 2003, p. 49.

112 BORIS BOBRINSKOY, „Icoana, obiect de artă sau de cult?" în vol. *Ce este icoana?,* p. 44.

113 PR. IOAN BIZĂU, „Incursiuni în teologia și arta icoanei" în Leonid Uspensky, Boris Bobrinskoy, Stephan Bigam, Ioan Bizău, *Ce este icoana?*, Ed. Reîntregirea, Alba Iulia, 2005, p. 83.

a timpului. Ea apare în chipurile pictate după stilul portretelor mumiilor din Fayum: ochii lor mari, larg deschiși depășesc simbolul; ei devin *comuniune cu Împărăția Cerească; lumina Împărăției strălucește* asupra păstorilor."[114] Au fost căutate încă de la începutul Bisericii acele elemente care aveau forța de a da expresie realităților spirituale, pentru că „dată fiind preocuparea întru spiritualizarea lumii, imaginea unei frumuseți trupești era nepotrivită pentru a exprima creatura cea nouă: tot ceea ce amintește de lumea sensibilă trebuie să fie transfigurat"[115]. Această căutare a formelor plastice de expresie a creației transfigurate este condiția pentru ca o imagine să devină icoană și să intre în uzul liturgic: „O imagine poate fi numită icoană doar atunci când exprimă cât mai limpede și prin mijloace elaborate și acceptate de către Biserică realitatea acestei sfințenii pe care Biserica o propovăduiește și o trăiește."[116]

Arta icoanei nu este, așadar, cu prioritate o căutare a performanței artistice, ci trebuie să fie „expresia adevărurilor credinței, reflectarea rugăciunii Bisericii"[117]. Ea conferă o formă de expresie estetică dogmelor creștine, păstrând și urmând în structura sa compozițională o logică în perfectă concordanță cu conținutul dogmatic pe care îl transmite[118].

Preocuparea pentru armonia dintre conținutul mesajului spiritual și forma sa de expresie nu elimină nicidecum importanța măiestriei iconarului, care trebuie să fie capabil ca, prin slujirea sa, să sporească frumusețea

---

[114] EGON SENDLER, *Icoana, chipul nevăzutului*, Sophia, București, 2005, pp. 18-19.

[115] *Ibidem.*

[116] PR. IOAN BIZĂU, „Incursiuni în teologia și arta icoanei" în Leonid Uspensky, Boris Bobrinskoy, Stephan Bigam, Ioan Bizău, *Ce este icoana?*, Ed. Reîntregirea, Alba Iulia, 2005, p. 147.

[117] EGON SENDLER, *Icoana, chipul nevăzutului*, Sophia, București, 2005, p. 20.

[118] LEONID USPENSKY, VLADIMIR LOSSKY, *Călăuziri în lumea icoanei*, Sophia, București, 2003, p. 28.

Bisericii. Or, „pentru a împlini această funcție, icoanele trebuie să exprime frumusețea duhovnicească – frumusețea sfințeniei, frumusețea lăuntrică a sfinților – mai degrabă decât pe cea fizică. Ele trebuie zugrăvite cu pricepere, trebuie să fie lucrări de adevărată artă”[119].

Pe baza acestor principii s-au dezvoltat „icoanele foarte stilizate și cu totul duhovnicești ale iconografiei bizantine”[120], în care se respectă cu sfințenie o serie o serie de elemente care să transpună plastic „frumusețea nestricăcioasă a Împărăției lui Dumnezeu”[121]. *Frontalitatea* exprimă relația directă cu închinătorul, și prezența celui reprezentat în comuniune cu cel care îl privește. Regula frontalității se aplică mai ales în cazul chipului, care trebuie reprezentat în întregime sau cel puțin trei pătrimi din el, pentru că un om duhovnicesc trăiește într-o stare de trezvie continuă care îl face să fie deplin prezent, realitate pe care icoana o exprimă în acest mod[122]. Un alt element constant în iconografie este *aureola circulară*, purtând semnificația slavei divine care strălucește în Hristos și în Sfinții Lui[123], așa cum strălucea în prezența lui Moise după întâlnirea lui cu Dumnezeu: „Iar când se pogora Moise din Muntele Sinai, având în mâini cele două table ale Legii, el nu știa că *fața sa strălucea*, pentru că grăise Dumnezeu cu el” (*Ieșire* 34, 29-30), aceeași slavă care a strălucit din Iisus Hristos la momentul Schimbării la Față: „Și S-a schimbat la față înaintea lor, și *a strălucit fața Lui ca soarele*, iar veșmintele Lui s-au făcut albe

---

[119] CONSTANTINE CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 228.

[120] *Ibidem*, p. 229.

[121] LEONID USPENSKY, VLADIMIR LOSSKY, *Călăuziri în lumea icoanei*, Sophia, București, 2003, p. 49.

[122] CONSTANTINE CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 17.

[123] *Ibidem,* p. 18-19.

ca lumina" (*Matei* 17, 2). *Veșmintele* acoperă integral trupul și reprezentarea lor este lipsită de naturalețe pentru că gândul privitorului trebuie înălțat – prin formele lor geometrice și prin culorile grave, foarte sobre –, „de la lumea naturală, materială, la Împărăția Duhului"[124]. În compozițiile care cer, totuși, reprezentarea unor părți ale trupului, intenția de evitare a naturalismului este și mai evidentă: „contururile sunt foarte puternic trasate, în loc de a fi netede, firești; greutatea este redusă, dematerializată. Se prezintă astfel trupul ascetic, nu cel bine hrănit, și se pune în evidență sufletul, nu trupul"[125]. *Mâinile* sunt uneori ușor supradimensionate pentru a sugera actul rugăciunii, *ochii*, la fel, sunt supradimensionați pentru a exprima omul lăuntric, în timp ce *nasul* și *buzele* sunt mult reduse pentru a arăta spiritualizarea persoanelor care, prin lucrarea duhovnicească, ajung să-și înfrâneze simțurile[126].

Stabilirea prin tradiția de secole a acestor elemente impuse iconografilor exprimă „nevoia inerentă de a reflecta frumusețea lui Dumnezeu și a sfinților Săi, strâns legată de rugăciunea publică, de Sfintele Taine mântuitoare"[127]. Spiritualizarea imaginilor înfățișate este o condiție a armonizării icoanei cu mediul eclesial în care ea funcționează, pentru că acesta este un mediu al experierii liturgice în care făptura umană este chemată să lucreze la sfințirea sa și a întregii creații. De aceea, chiar dacă iconografia ortodoxă a preluat din lumea elenistică „armonia, măsura, ritmul, grația", a refuzat „formele idealiste lipsite de adevăr și măreție", iar din Orient (din Ierusalim și Antiohia) a moștenit „vederea frontală, trăsăturile realiste, chiar portretistice, fără să adopte

---

124 *Ibidem*, p. 21.

125 *Ibidem*, p. 23.

126 *Ibidem*, p. 23.

127 Boris Bobrinskoy, „Icoana, obiect de artă sau de cult?" în vol. *Ce este icoana?,* p. 44.

naturalismul lor greoi”[128]. Și-a cristalizat în timp propriile forme plastice de expresie prin intermediul cărora să facă văzută viața Bisericii. De aceea, trebuie să înțelegem că „frumusețea unei icoane este dobândită din asemănarea cu Dumnezeu, iar valoarea ei nu constă în a fi frumoasă în sine, ca obiect frumos”, ci, dimpotrivă, tocmai în faptul că icoana nu este cu prioritate expresia unei frumuseți pur estetice, frumusețea ei fiind sfințenia, „iar strălucirea ei – participarea creaturii la Frumusețea dumnezeiască”[129].

Canoanele și libertatea creatoare

Formele plastice stabilite pentru a da expresie dimensiunii spirituale a persoanelor reprezentate în icoane fac parte din ceea ce este numit *canon iconografic*, adică setul de reguli impuse iconarilor de însăși credința Bisericii. Prototipurile principale și programul iconografic s-au conturat în a doua perioadă de dezvoltare a iconografiei bizantine – de după înfrângerea iconoclasmului (843) până la căderea Constantinopolului (1453). Canonul iconografic trasează principiile fundamentale cu privire la formă și conținut[130], în timp ce regulile compoziționale, elementele tehnice – de pregătire a suportului, a culorilor, a aurului – și detaliile simbolice sunt prezentate în manuale care au început să fie răspândite mai ales în secolul al XVI-lea, când tradiția nu mai avea aceeași forță de transmitere a acestei arte duhovnicești[131].

---

[128] EGON SENDLER, *Icoana, chipul nevăzutului*, Sophia, București, 2005, p. 20.

[129] LEONID USPENSKY, VLADIMIR LOSSKY, *Călăuziri în lumea icoanei*, Sophia, București, 2003, p. 50.

[130] PAUL EVDOKIMOV, *Arta icoanei, o teologie a frumuseții*, Meridiane, București, 1993, p. 186.

[131] *Ibidem,* p. 186-187.

Raportul dintre canonul iconografic și amprenta creativă a iconarului este determinat de tradiția Bisericii și de viața sa harică. De aceea, „Biserica Ortodoxă nu a acceptat niciodată pictarea icoanelor din imaginația artistului sau după vreun model viu, pentru că aceasta ar însemna o ruptura totală și conștientă cu prototipul”[132], ceea ce ar fi în contradicție cu însăși menirea iconografiei, așa cum a fost ea transmisă în chip nemijlocit de la maestru la ucenici, nu ca un „liber joc al imaginației, ci (ca) lectura arhetipurilor și contemplare a prototipurilor”[133].

Aceasta nu îngrădește imaginația care se află în centrul experienței estetice decât pentru faptul că această facultate a minții nu mai are capacitatea, după cădere, de a transpune în forme plastice „imagini ale realităților nevăzute și netrupești (ceea ce) înseamnă că este alterată, bolnavă, neroditoare[134], deci nu poate sluji menirii icoanei. De aceea, „iconarul trebuie să se conformeze imaginii consacrate de Biserică, fără să introducă vreun conținut personal sau emoțional, ci să-i pună pe toți cei care se roagă în fața uneia și aceleiași realități”[135]. Iar această realitate pe care o înfățișează icoana este „învățătura sa (a Bisericii), istoria sa, dogmele de credință, adică teologia, rugăciunea ca suflare a vieții

---

[132] Leonid Uspensky, Vladimir Lossky, *Călăuziri în lumea icoanei*, Sophia, București, 2003, p. 53.

[133] Paul Evdokimov, *Arta icoanei, o teologie a frumuseții*, Meridiane, București, 1993, p. 187.

[134] Pr. Ioan Bizău, „Incursiuni în teologia și arta icoanei” în Leonid Uspensky, Boris Bobrinskoy, Stephan Bigam, Ioan Bizău, *Ce este icoana?*, Ed. Reîntregirea, Alba Iulia, 2005, p. 119; vezi și Constantine Cavarnos, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 230

[135] Leonid Uspensky, Vladimir Lossky, *Călăuziri în lumea icoanei*, Sophia, București, 2003, p. 66; vezi și Egon Sendler: „Aceste picturi nu reprezintă rodul meditației individuale a unui artist, ci o teologie în imagini. Tocmai din această rațiune, pictorul era supus autorității Bisericii”, în *op. cit.*, p. 64.

duhovnicești, experiența duhovnicească a părinților și învățătorilor Bisericii Sobornicești, care au ajuns la nepătimirea cea plină de dar și la părtășia cu Dumnezeu”[136].

Existența unui canon iconografic nu limitează libertatea artistului. Meșterii iconari nu s-au simțit niciodată îngrădiți de elementele fixate prin tradiție[137], ci s-au simțit ancorați, prin ele, în viața Bisericii, care le oferea un alt tip de libertate – libertatea duhovnicească, la care se ajunge pe calea ascultării ascetice, a rugăciunii contemplative[138]. Pictura liturgică ortodoxă este locul unei libertăți care constă în „eliberarea de toate patimile și de toate dorințele acestei lumi și ale cărnii”[139]. Este libertatea spirituală despre care citim la Sfântul Apostol Pavel: „Unde este Duhul Domnului, acolo este libertate” (II *Corinteni* 3, 17), iar „calitatea liturgică și spirituală a artei este proporțională cu gradul de spirituală a artistului”[140].

Astfel, în cazul artistului iconar, „meșteșugul și talentul, deși necesare, sunt departe de a fi de ajuns. Era cerută o a treia condiție: sfințenia vieții, un suflet de artist purificat prin asceză și rugăciune și dublat de o facultate contemplativă”[141]. Canoanele nu împiedică realizarea icoanelor la un înalt nivel artistic, nici chiar căutarea unor forme sau teme noi[142], însă acestea, prin „caracterul, darurile

---

136 MONAHIA IULIANA, *Truda iconarului*, Sophia, București, 2001, p. 61.

137 PAUL EVDOKIMOV, *Arta icoanei, o teologie a frumuseții*, Meridiane, București, 1993, p. 188.

138 LEONID USPENSKY, „Icoana, vedere a lumii duhovnicești”, în vol. *Ce este icoana?*, p. 22.

139 *Ibidem*, p. 23.

140 *Ibidem*.

141 PAUL EVDOKIMOV, *Arta icoanei, o teologie a frumuseții*, Meridiane, București, 1993, p. 185.

142 EGON SENDLER, *Icoana, chipul nevăzutului*, Sophia, București, 2005, p. 64.

și îndemânarea tehnică” a iconarului”[143], trebuie să rămână fidele doctrinei Bisericii.

O marcă a libertății iconarului este amprenta locală, în virtutea căreia se poate recunoaște zona sau școala din care provine o anumită icoană[144]. Aceeași libertate este exprimată și în amprenta personală, a fiecărui iconar în parte, chiar dacă aceasta este mai greu sesizabilă. Niciodată o icoană nu se copiază, ci se pictează după model, ceea ce evită depersonalizarea muncii artistului, lăsat să se exprime liber prin compoziție, linie și culoare[145]. Chemării Bisericii de a păstra mereu vie tradiția iconografică îi răspund peste veacuri cei care își asumă funcția sacerdotală și misionară de iconari, înțelegând-o ca pe o slujire în cadrul Trupului mistic al lui Hristos – Biserica[146], și lucrând constant la conformarea propriei vieți cu vocația creștină de a deveni icoane vii ale Dumnezeului Celui nevăzut.

---

143 LEONID USPENSKY, VLADIMIR LOSSKY, *Călăuziri în lumea icoanei*, Sophia, București, 2003, p. 66.

144 *Ibidem*, p. 72.

145 *Ibidem*, p. 73.

146 PR. IOAN BIZĂU, „Incursiuni în teologia și arta icoanei” în Leonid Uspensky, Boris Bobrinskoy, Stephan Bigam, Ioan Bizău, *Ce este icoana?*, Ed. Reîntregirea, Alba Iulia, 2005, p. 127.

PRELIMINARII ISTORICE

Cultura și arta bizantină a influențat o arie geografică extrem de întinsă, cuprinzând mai multe continente – din Catalonia până în Caucaz și din Irlanda până în Nubia[1], peste tot îmbogățind fondul străvechi al popoarelor pe care le-a întâlnit. Pătrunderea pe teritoriul fostei provincii Dacia a strălucitei culturi și arte bizantine, create pe țărmul Bosforului la Constantinopol, vine în mod firesc ca o continuare a artei elenistice și a celei romane, la fel ca în toată Peninsula Balcanică, formând o punte de legătură între Asia și Europa, între Antichitate și Evul Mediu. Caracterul specific și definitoriu al noii arte este creștinismul, care aduce odată cu el și o organizare a bisericii locale, subordonată direct Constantinopolului încă din sec al IV-lea, ceea ce constituie un factor esențial pentru dezvoltarea artei de pe teritoriul românesc.[2]

Cronologia Evului Mediu are o valoare prevalent orientativă, fiind disputată și în prezent în literatura istorică. În consecință, reperele în funcție de care este fixată cronologia Evului Mediu sunt variate, lucru valabil și pentru teritoriul românesc. Evul Mediu constituie o sinteză între Antichitate și creștinism și reprezintă o perioadă de mari transformări pe plan politic, economic, cultural și social. Acest interval de timp este caracterizat de migrația

---

[1] CORINA NICOLESCU, *Moștenirea artei bizantine în România*, București, 1971, p. 5.

[2] *Ibidem*.

popoarelor, de etnogeneza popoarelor europene și, în fine, de constituirea statelor feudale care stau la baza Europei moderne. O particularitate a Evului Mediu românesc o constituie faptul că, pe lângă influența bizantină și slavă, a existat, pe la mijlocul secolului al XVI-lea o perioadă a suzeranității otomane. Atunci când analizăm evoluția artei și culturii Evului Mediu românesc trebuie să ținem cont și de aceste realități sociale, economice și politice, deoarece influența lor se va răsfrânge, evident și asupra mediului spiritual și artistic.

Perioada Evului Mediu românesc este foarte vastă, aproximativ sec. XIV – sec. XVIII și cuprinde aproape cinci secole de istorie zbuciumată a românilor, evenimentele sociale și politice a perioadei reflectându-se în mod semnificativ în artă, în special în pictură. Cultura și arta nu cunosc aceleași limite cronologice ca și evenimentele politice, economice sau de ordin administrativ[3]. Așa cum perioadele istorice nu se delimitează între ele prin niște granițe exacte, clare, periodizarea fiind făcută în mod artificial pentru o mai facilă înțelegere a evenimentelor, tot așa nici în artă nu putem spune cu exactitate care este momentul care a determinat o schimbare mai mare sau mai mică în stilul unei perioade și de unde începe și unde se termină o perioadă stilistică, totul petrecându-se într-o evoluție cât se poate de firească.

Putem analiza și încadra o icoană în funcție de unele elemente specifice ce dictează un stil sau altul. Analiza devine, cu atât mai dificilă, cu cât există numeroase influențe stilistice și chiar tehnice de la o perioadă la alta și de la o zonă geografică la alta. Întotdeauna icoanele au fost

[3] *Ibidem*, p. 62.

opere de artă călătoare. Au circulat împreună cu meșterii lor de la o provincie la alta, de la o țară la alta, fiind purtate în procesiuni ample datorită credinței în proprietățile lor miraculoase, primite în dar sau dăruite. Fiind un produs al lumii medievale ortodoxe, icoana va fi prezentă în toate zonele cuprinse de Imperiul Bizantin, precum și în zonele sale de influență. Așadar vom întâlni icoana în Grecia, Bulgaria, Serbia, Italia, Creta, Asia Mică, Țările Române și Rusia, în sudul Poloniei și estul Slovaciei.[4] În Țările Române se găsesc, pe lângă lucrările artiștilor locali, icoane timpurii aduse de la Constantinopol sau din alte centre importante ale spiritualității culturale și religioase.



Maica Domnului a Patimilor,
sec. XVI, Biserica Sfântul Nicolae, Șcheii Brașovului, Pictor Cretan

De asemenea icoane grecești de școală atonită sau cretană au circulat fără întrerupere în număr foarte mare, de

4 *Ibidem.*

exemplu icoana lui George Klotzas, un triptic de la sfârșitul secolului XVI, iar din secolele XVI-XVIII întâlnim numeroase icoane de proveniență străină în monumentele din Moldova și Transilvania. Sporadic doar, apar și lucrări care provin din atelierele de pictură rusești, poloneze sau sârbești[5].

Evoluția „fenomenului icoană” pe teritoriul țării noastre este destul de greu de urmărit. Cauzele sunt multiple și foarte variate – de la conjunctura istorică, de cele mai multe ori nefavorabilă, până la cauze de ordin tehnic.

Să nu uităm că puține au fost momentele de liniște – în Transilvania, în urma unui lung proces de cuceriri se impune stăpânirea maghiară (sec X-XIII); Moldova și Țara Românească s-au aflat mereu sub presiune străină, începând cu marea invazie tătară din 1241-1242, apoi amenințarea otomană, toate acestea cu urmări devastatoare și de durată și asupra artei. Chiar dacă în aceste perioade tulburi arta nu a încetat a exista, din contră a însemnat o formă de rezistență, nu s-au păstrat icoane din perioadele vechi, de-abia au reușit să supraviețuiască câteva monumente de piatră sau de zid din zona Hunedoarei. Mă refer la bisericile din Densuș, Gurasada, Sfântămărie Orlea, Strei, care sunt de o importanță majoră pentru că ne fac posibilă o viziune de ansamblu asupra artei timpului[6].

În perioada sec X-XII, odată cu constituirea primelor formațiuni statale românești – Banat, Crișana, Transilvania, Dobrogea – principala preocupare a artei nu era alta decât

---

[5] Corina Nicolescu, *Icoane vechi românești,* Meridiane, București, 1976, p. 14.

[6] Vasile Drăguț, Vasile Florea, Dan Grigorescu, Marin Mihalache, *Pictura românească în imagini*, Meridiane, București, 1970, p. 10.

aceea de a decora bisericile cu pictură și de a le îmbogăți cu icoane. Chiar dacă majoritatea monumentelor, biserici și mănăstiri, erau construite din lemn, la fel ca și suportul pentru icoane și nu au rezistat timpului, s-au păstrat în documentele vremii. Așadar știm că, în virtutea relațiilor cu lumea bizantină, icoanele necesare cultului erau fie aduse din Bizanţ, fie realizate sub influența acestuia[7].

Când spunem icoană românească vom lua în considerare operele create de pictori români și nu lucrările care se află pe teritoriul țării, pentru că multe dintre ele au, așa cum am mai spus, proveniență străină. De exemplu, știm că de la pătrunderea creștinismului în țara noastră prin coloniile grecești de la Marea Neagră și prin legiunile romane și până la momentul constituirii statelor feudale românești, au existat foarte multe icoane importate, sau chiar au fost pictate de către pictori veniți din afară, care însă nu s-au păstrat, dar au fost cu siguranță prezente pentru a satisface nevoile cultului.

Putem, deci, afirma cu precizie că ne referim la *icoană românească* abia după constituirea statelor feudale românești, ceea ce înseamnă jumătatea secolului al XIV-lea[8].

Încă de la începutul secolului al XIV-lea, atât în cnezatele transilvănene, cât mai ales în Țara Românească, care a reușit să-și câștige independența în anul 1330, vor fi condiții prielnice pentru dezvoltarea și înflorirea artei religioase. Trebuie să amintim cele două edificii marcante care deschid larg istoria picturii românești medievale – Biserica de la Sântămărie Orlea din Hunedoara, pictată în

---

7 *Ibidem*, p. 8.

8 ALEXANDRU EFREMOV, *Icoane românești*, Meridiane, București, 2002, p. 15.

frescă în anul 1311[9] și impunătorul monument de la Curtea Domnească de la Argeș, biserica Sfântul Nicolae. Pictura murală interioară a acestui ultim edificiu cunoscut de artă muntenească este datată între anii 1352-1377[10]. El constituie cel mai amplu și cel mai prețios ansamblu iconografic din perioada timpurie a artei medievale românești[11].



Iisus pe Cruce, sec. XVII, Pitești,
Muzeul Național de Artă al României, București

---

9 VASILE DRĂGUȚ, VASILE FLOREA, DAN GRIGORESCU, MARIN MIHALACHE, *Pictura românească în imagini*, Meridiane, București, 1970, p. 10.

10 *Istoria artelor plastice în România*, coord. Acad.prof. GEORGE OPRESCU, Meridiane, București, 1968, p. 162.

11 VASILE DRĂGUȚ, VASILE FLOREA, DAN GRIGORESCU, MARIN MIHALACHE, *Pictura românească în imagini*, Meridiane, București, 1970, p. 12.

Pictura lui va avea ecouri peste secole, până târziu în epoca post-brâncovenească, marcând arta religioasă de pe întreg cuprinsul Țării Românești.

Numărul de icoane din secolele al XIV-lea și al XV-lea, este destul de redus, fapt care ar putea avea mai multe explicații; în primul rând cred că ar trebui să avem în vedere fragilitatea materialelor constitutive – suportul de lemn, grundul, culorile, liantul, toate fiind materiale organice și deci supuse degradării în decursul veacurilor, distrugerii; pe de altă parte s-a constatat în multe cazuri existența unor icoane vechi care au suferit de-a lungul timpului repictări repetate, de multe ori improprii, făcute de meșteri mai puțin talentați, sau restaurări nereușite care au dus la îngreunarea descoperirii vechii lucrări, sau mai grav, chiar la distrugerea lucrării originale.

Acoperirea cu un nou strat de culoare a unei opere mai vechi a dus automat la datarea greșită a acesteia și astfel de cazuri nu sunt puține; un exemplu ar fi icoana cu tema „*Iisus pe cruce*", găzduită de Muzeul de Artă din București, datată inițial de către specialiști ca aparținând secolului al XVII-lea[12]; (să aparțină probabil sec XVI în baza analizei unor detalii vestimentare și nu numai).

Alexandru Alexianu, autorul lucrării *Acest ev mediu românesc* susține că ne aflăm în fața unei icoane de donator, după stilul european al secolului XVI și că cele două personaje feminine de la baza crucii sunt de fapt chiar donatorii[13].

---

[12] CORINA NICOLESCU, *Icoane vechi românești,* Meridiane, București, 1976, fig. 45.

[13] ALEXANDRU ALEXIANU, *Acest ev mediu românesc*, Meridiane, București, 1973, p. 209.



Maica Domnului cu Pruncul, 1654,
Atelier din Țara Românească, Zugravi Constantin și Stan,
Biserica Sfântul Nicolae din Hunedoara



Sfântul Nicolae, 1654, Atelier din Țara Românească,
Zugravi Constantin și Stan, Biserica Sfântul Nicolae din Hunedoara

Tot din cauza numeroaselor repictări și datorită faptului că icoanele nu erau nici datate, nici semnate, pictorii lor, dintr-un nemărginit sentiment de umilință, dorind să rămână anonimi, vor apărea frecvent probleme legate de datarea unor lucrări. În timp ce academicianul Marius Porumb propune secolul al XV-lea pentru datarea icoanei Maicii Domnului Hodighitria și a Sfântului Nicolae, ambele de la Biserica Sfântul Nicolae din Hunedoara, istoricul Alexandru Efremov consideră aceste lucrări ca, făcând parte din zestrea artistică a secolului al XVII-lea. Aceleași suspiciuni asupra datării corecte planează și asupra icoanelor Sfântului Ioan Botezătorul din Budești-Josani, Maramureș, a Tripticului de la Brukental, a icoanei cu Iisus Pantocrator de la Lupșa, a celei a Maica Domnului de la Țelna, Alba și a multor altora.[14]

Apoi nu trebuie să scăpăm din vedere un aspect important al vremii, anume că tâmpla bisericilor, ce era principala purtătoare de icoane, era mult mai restrânsă ca număr de registre[15].

Un astfel de exemplu este Tripticul de la Brukenthal (încep. sec. XVI), a cărui imagine poate fi văzută în albumul Icoane româneşti, Editura Meridiane, 2002, Bucureşti, pag. 127, lucrare care din păcate poate fi cercetată doar de către cercetătorii Muzeului Brukenthal, motiv pentru care nu am putut exemplifica cu imagini sugestive.

Ea era compusă dintr-un singur registru – acela al icoanelor împărătești și icoana *Deisis.* Abia din secolul al XVII-lea va crește în dimensiuni[16] și vor apărea pe rând și celelalte registre de icoane, *Apostolii* și *Prăznicarele*, înmulțind astfel numărul de icoane din biserici.

---

[14] Alexandru Efremov, *Icoane românești*, Meridiane, București, 2002, p. 121.

[15] *Ibidem*, p. 19.

[16] *Ibidem*.



Tâmpla Bisericii Sf. Nicolae,
Hunedoara

Este greu de crezut, de altfel, că în vremea lui Ștefan cel Mare de exemplu, perioadă de o deosebită bogăție pe plan artistic, timp în care s-au ridicat numeroase și impresionante lăcașuri de cult, cu ansambluri de pictură murală remarcabile, cu odoare minunate, argintării, broderii și manuscrise miniate și ferecate, pictura de icoane să nu fi ajuns la același nivel de măiestrie.

Putem deduce deci existența unui număr însemnat de icoane care ar fi trebuit să existe în fiecare biserică, la închinat sau pe tâmplă, precum și în curțile boierești și domnești, sau cele din casele creștinilor, unde icoana era pusă la locul cel mai de cinste[17].

[17] *Ibidem*, p. 81.

O altă posibilă cauză a dispariției icoanelor vechi ar fi și aceea că, nu arareori, pictorii iconari foloseau materiale prețioase pentru împodobirea icoanelor – plăci de aur și argint, smalțuri și pietre prețioase, astfel încât au constituit tentații pentru hoți.

Acestea, fie au fost desfăcute pentru a li se lua părțile prețioase, sau au fost ascunse în locuri improprii tocmai pentru a fi ferite de astfel de practici, ceea ce nu a reușit totuși să le salveze[18]. Să nu uităm, bineînțeles, să luăm în considerare numeroasele biserici și monumente care au fost distruse sau devastate în vâltoarea istoriei și care au fost și ele în mod obligatoriu împodobite cu toate odoarele trebuitoare cultului.



Maica Domnului cu Pruncul,
Prima jum. a sec. XV, Mânăstirea dintr-un lemn, Francești, Vâlcea

18 I.D. ȘTEFĂNESCU, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, Meridiane, București, 1973, p. 35.

Reședințele domnilor din Iași și București erau pline de pictori de curte și de tablouri princiare, în dorința de a ține pasul cu cultura și arta rafinată a Occidentului, care la jumătatea secolului al XVI-lea se află în plină Renaștere artistică, și mai ales cu inovațiile sale de expresie, aducând pentru aceasta artiști din Italia[19] – cum este cazul, de exemplu, al lui Lăpușneanu, care în 1560 cerea dogelui Veneției să-i trimită pictori în Moldova. Tot din vremea lui Lăpușneanu, se știe că aduceau materiale de pictură și meșteri din Polonia, sau că la Rîșca a pictat un artist grec; sau că domnitorului Ștefan al Moldovei îi plăcea luxul întreținerii unor pictori de curte personali, fie pământeni, fie străini, în afara *zugravilor de subțire* ai frescelor vestitelor mănăstiri sau ai iconarilor și miniaturiștilor nu mai puțin vestiți. Avem totuși documente care ne arată că în anul 1570 exista la Suceava o breaslă a pictorilor și iconarilor locali, constituind cea mai veche mențiune privind o frățietate meșteșugărească la noi[20], ceea ce înseamnă că iconarii erau destul de numeroși și de puternici pentru a se grupa într-o breaslă. Asta presupune existența unei tradiții îndelungate până la acea dată; altfel ar fi greu de explicat apariția în secolul al XVI-lea a numeroase icoane de o calitate artistică și tehnică desăvârșită.

Din punct de vedere al numărului de icoane, Moldova secolului al XVI-lea oferă cea mai mare bogăție în raport cu Țara Românească și Transilvania, fiecare din mănăstirile Moldovei păstrând un întreg tezaur de icoane înzestrate atât cu reale calități artistice, cât și cu valoroase semnificații

---

19 ALEXANDRU ALEXIANU, *Acest ev mediu românesc*, Meridiane, București, 1973, p. 87.

20 VASILE DRĂGUȚ, VASILE FLOREA, DAN GRIGORESCU, MARIN MIHALACHE, *Pictura românească în imagini*, Meridiane, București, 1970, p. 79.

istorice. Aici se poate deduce existența mai multor ateliere de pictură legate de vechile mănăstiri de pe valea Bistriței și zona de nord a Moldovei. Se pare că a existat aici și o școală de iconari, deosebit de activă între secolul al XVI-lea și al XVII-lea[21]. Icoanele moldovenești din a doua jumătate a secolului al XVI-lea au caracteristici stilistice proprii secolelor trecute, simțite în special în convențiile grafice, dar figurile dobândesc expresii umanizate, iar contextul se îmbogățește cu elemente laicizante, răspunzând astfel exigențelor artistice ale vremii. Suflul occidentalizant își face tot mai puternic simțită prezența în întreaga societate, cu atât mai mult la curțile voievodale care erau mereu atente la moda venită din Occident. Aceste ecouri de occidentalizare se resimt și în arta religioasă, principala cale de pătrundere a lor în sânul bisericii fiind tabloul votiv.[22]

Tot parcursul secolelor al XV-lea și al XVI-lea este înțesat de mărturii documentare despre mulțimea italienilor care vin în țara noastră, mânați fie de dorința de înavuțire – neguțători venețieni, florentini sau genovezi, fie veniți din dorința de aventură – călători, mercenari, sau ca misionari catolici, pentru răspândirea credinței religioase[23].

Secolul al XVI-lea este veacul de aur pentru literele și artele frumoase europene. Acum ia naștere pentru prima dată în Țările Române moda artiștilor plastici – ambasadori, mesageri ai culturii și ai artelor, după moda renascentistă. Este evident că se va resimți tot mai mult în epocă tumultul

---

[21] CORINA NICOLESCU, *Icoane vechi românești,* Meridiane, București, 1976, p. 14.

[22] VASILE DRĂGUȚ, VASILE FLOREA, DAN GRIGORESCU, MARIN MIHALACHE, *Pictura românească în imagini*, Meridiane, București, 1970, p. 80.

[23] ALEXANDRU ALEXIANU, *Acest ev mediu românesc*, Meridiane, București, 1973, p. 250.

acestei vieți pline de călugări misionari, soli, negutători sau zugravi români călători, care, odată întorși acasă, nu vor pridìdi să descopere în lucrările lor paleta cromatică a Peninsulei sau veșminte elegante și bijuterii impresionante, cu alte cuvinte spiritul însuși al Renașterii[24]. Acești pictori au ajuns la statutul privilegiat de a fi confidenți domnești, inițiați în secrete de stat și folosiți în activități diplomatice[25].

După perioada de înflorire a artei moldovenești, dominată de Ștefan cel Mare, centrul artistic al artei românești se va muta în Țara Românească, unde va sta sub protectoratul a doi mari voievozi – Radu cel Mare și Neagoe Basarab. Se va simți ca strălucitoare și va fi o perioadă cu o ferventă activitate pe plan cultural-artistic.

Artiștii aduși din afară, în principal sârbi și greci vor imprima creațiilor artistice o notă eclectică, cel mai reprezentativ monument în acest sens fiind Biserica Episcopală din Curtea de Argeș[26]. De la acest moment provin o serie icoane inovatoare care conțin un mesaj umanizat, nemaiîntâlnit până acum. Icoana „*Plângerea lui Iisus*"., de secol XVI ilustrează în modul cel mai grăitor aceste prime ecouri ale Renașterii. Pe lângă inovația iconografică – aceea dea fi transpunerea unui epitaf pe panou de lemn în tehnica icoanei – este mult mai importantă prin umanizarea reprezentării. Durerea ce se citește pe chipul Mariei și al femeilor mironosițe, care își exprimă durerea prin gesturi dramatice este fără precedent.

---

[24] Fred Bérence, *Renașterea italiană*, București, 1969, p. 200.

[25] Alexandru Alexianu, *Acest ev mediu românesc*, Meridiane, București, 1973, p. 166.

[26] Vasile Drăguț, Vasile Florea, Dan Grigorescu, Marin Mihalache, *Pictura românească în imagini*, Meridiane, București, 1970, p. 41.



Plângerea lui Iisus, sf. sec. XV – încep. sec. XVI, Icoană Curtea de Argeș, Muzeul Național de Artă al României, București



Sfinții Simeon și Sava, cca. 1522-1523, Curtea de Argeș, Muzeul Național de Artă al României, București

Elocvente sunt și icoanele „*Sfântul Simeon și Sava*”, 1522-1523 în care, la picioarele celor doi sfinți reprezentați frontal se află îngenuncheată doamna Despina și cele două

fiice ale ei, Roxana și Stana, cu o redare remarcabilă a materialității veșmintelor și a anatomiei figurilor celor trei principese, sau icoana „*Coborârii de pe cruce*” 1522-1523, nu mai puțin celebră prin îndrăzneala concepției.

Comparația între durerea Mariei ce poartă trupul neînsuflețit al lui Iisus și doamna Despina ce-l ține în brațe pe Teodosie, fiul ei mort prea devreme, nu se putea face decât acum, când gândirea umanistă începe discret să-și facă loc în epocă.[27]



Coborârea de pe Cruce, 1522-1523, Biserica Episcopală, Argeș
Muzeul Național de Artă al României, București

De altfel, putem afirma chiar că epoca lui Neagoe Basarab este o epocă cu accente venite din aria Renașterii. Chiar dacă stilistic nu renunță la tradiția secolelor trecute, principalele mijloace de expresie rămânând cele tradiționale, conținutul în schimb se umanizează, sentimente omenești de durere, de dragoste și de milă atingând și personajele sfinte.

[27] *Ibidem*, p. 47.

Este o perioadă cu un puternic suflu umanist exprimat în textul „Învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie”, cu năzuințe de libertate și de lărgire a orizontului, în care ecourile Renașterii se fac simțite în toate formele de artă.

În secolul XVII pictura din Țările Române va avea un traseu sinuos, influențat de evenimentele istoriei. În Moldova se deschide tot mai mult drumul influențelor străine, familiile domnitoare încurajând importul de forme artistice nemaiîntâlnite până acum, ceea ce va duce la un declin evident al picturii murale moldovenești în această perioadă. Se face tot mai mult resimțită influența Occidentului care aduce cu ea ideile umaniste ale Renașterii. În această perioadă are loc un proces de umanizare a picturii manifestat prin introducerea unor elemente din viața cotidiană a omului de rând; monumentalitatea ce caracteriza picturile anterioare dispare și este înlocuită de o artă descrisă spre narațiunea plastică.

Zugravii sunt interesați de observarea și redarea realității cotidiene, pictura căpătând astfel un puternic caracter decorativ, cu combinații cromatice vii, cu preocupări evidente pentru tratarea plastică a volumelor și sublinierea formelor prin efecte de lumină și umbră. Tendința de părăsire a bidimensionalității și imaginea ce urmărește sugerarea formei, fac parte din procesul de desacralizare a imaginii, tot mai evidentă în pictura secolului al XVII-lea și pe deplin afirmată în secolul următor, anticipând pictura modernă[28].

Din fericire pictura de icoane a secolului al XVII-lea va fi ceva mai conservatoare decât pictura de zid, păstrându-se încă în limitele tradiționale. Odată cu răspândirea tâmplei de lemn pictat, cu format înalt, va crește numărul de icoane. Deși

---

[28] ANA DOBJANSCHI, VICTOR SIMION, *Arta în epoca lui Vasile Lupu*, Meridiane, București, 1979, p. 16.

păstrează o anumită monumentalitate legată de tradiția secolelor trecute și pe care o va perpetua, pictura de icoane se va lăsa și ea încet, încet cuprinsă de influențele decorativismului și a narativismului, atât de prezente în arta perioadei. Fondul icoanei moldovenești este amplu decorat cu elemente vegetale incizate direct în preparajul de grund și apoi aurit, chenarul marginal al icoanei poate fi decorat și el cu motivul frânghiei. De asemenea poate apărea motivul baghetei sub forma frânghiei răsucite care delimitează scenele din câmpul icoanei, toate sporind aspectul decorativ al acesteia, decorativism accentuat și de lărgirea gamei cromatice[29].



Maica Domnului cu Pruncul, Eleusa, 1624-1625,
Biserica Sf. Voievozi, Ruda Bârsești, Vâlcea

În Țara Românească evoluția artei va fi mai puțin spectaculoasă, mai unitară și mai conservatoare, pregătind marea înflorire ce va urma. Începutul secolului al XVII-lea, după glorioasa domnie a lui Mihai Viteazul, a însemnat o

---

[29] *Ibidem*, p. 58.

perioadă destul de tulbure, dar în care avem mărturii documentare despre existența multor pictori destul de înstăriți, deținători de case și moșii, ceea ce înseamnă că erau respectați în societate, iar serviciile lor bine plătite.

Ceea ce este foarte important este că avem cunoștință de continuitatea centrului artistic de la Târgoviște, cunoscut încă din secolul trecut[30], de unde se pare că provin mai multe icoane pictate de Stoica din Târgoviște în anul 1615. Tot lui i se atribuie și icoana Maicii Domnului cu Pruncul de la Ruda-Bârsești, datată 1622. Aceste icoane se definesc printr-o armonie calmă, o căldură ce îmblânzește chipurile, o moliciune a desenului și nuanțarea culorilor, amintind doar prin canonul iconografic vechile modele bizantine. Acesta reprezintă un nou moment istoric în care imaginea religioasă pierde tot mai mult din simbolism, ceea ce o va face încetul cu încetul să devină mai degrabă un obiect decorativ, într-o societate în care gândirea laică câștigă teren.[31]

Mijlocul secolului coincide cu epoca lui Matei Basarab(1632-1654), un alt mare sprijinitor al artelor, perioadă în care se statornicește noul stil muntenesc, în care formele noi occidentale și orientale sunt absorbite în fondul tradițional, perioadă care prefațează epoca de strălucire din vremea lui Șerban Cantacuzino și Constantin Brâncoveanu.

De acum vom întâlni tot mai multe icoane semnate, sau chiar autoportretele pictorilor, ca și în cazul lui Pârvu Mutu, unul dintre primii artiști moderni români. Iconar și zugrav de biserici, Pârvu Mutu, conștient fiind de valoarea sa, și-a pictat autoportretul în mai multe biserici, cel mai valoros fiind acela executat în anul 1700 la biserica din Bordești, jud. Buzău. De

---

30 Vasile Drăguț, Vasile Florea, Dan Grigorescu, Marin Mihalache, *Pictura românească în imagini*, Meridiane, București, 1970, p. 86.

31 *Ibidem*, p. 87.

acum artistul este tot mai conștient de rolul său de făuritor de cultură, alături de ceilalți cărturari ai vremii.[32]

Perioada ce urmează este caracterizată drept o adevărată epocă de sinteză. Elementele străine orientale și occidentale se contopesc în fondul autohton, formând stilul cunoscut sub numele de brânvocenesc. Este epoca lui Constantin Brâncoveanu, stilul artei brâncovenești iradiază întreg teritoriul locuit de români, arta religioasă luând și ea parte la acest proces cu tâmplele sale sculptate și poleite, cu icoanele și pictura murală, întrezărind prin ele începuturile României moderne[33].



Pârvu Mutu, Autoportret, 1700, Bordești, Buzău, Muzeul Național de Artă al României, București

Dacă în Țara Românească și Moldova mișcarea artistică era susținută și finanțată în prima fază de către curte, marii dregători și biserică, adăugându-li-se mai târziu

[32] *Ibidem*, p. 92.
[33] *Ibidem*, p. 94.

și marea negustorime din orașe și micii boiernași de țară, în Transilvania situația este diferită, dictată de circumstanțele istoriei. Aici situația populației românești este cu totul alta decât în celelalte două provincii istorice, condițiile istorice în care se formează și se manifestă arta românească fiind diferite. Cuceririle coroanei maghiare asupra voievodatelor locale au avut consecințe economice, culturale și artistice timp de aproape o mie de ani[34].

Cei care luptau aici pentru a-și menține tradiția propriei culturi și arte erau fruntașii satelor, țăranii mai înstăriți, preoții și uneori învățăceii de la școlile moldovenești[35], pentru că trebuie să știm că legăturile artistice ale Transilvaniei cu Țara Românească și în special cu Moldova au fost permanente și pe multiple planuri – economic, politic și, nu în ultimul rând cultural, prin sprijinul material și moral acordat prin intermediul bisericii românilor din această zonă. Lupta comună împotriva otomanilor apropie tot mai mult Moldova de Transilvania, pe Ștefan cel Mare de Matei Corvin. Astfel, cel din urmă îi dăruiește, în a doua jumătate a secolului al XV-lea, domnitorului Moldovei două cetăți, împreună cu o numeroasă populație românească și cu domeniile aferente – Cetatea Ciceului și Cetatea de Baltă.

Acest fapt are ca urmare înființare a două episcopii românești la Vad și Feleac – respectiv două biserici de piatră care vor servi drept sediu episcopiilor, o mai mare libertate spirituală a românilor din această zonă[36], cele două episcopii devenind importante focare de cultură. Schimburile de artiști dintre cele două țări române sunt foarte importante și tot mai evidente, chiar dacă nu există multe dovezi documentare,

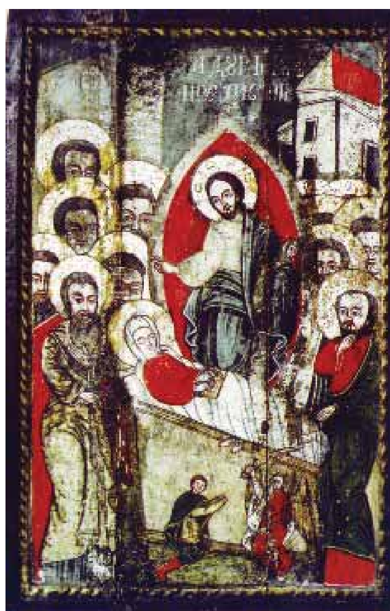
---

34 Alexandru Efremov, *Icoane românești*, Meridiane, București, 2002, p. 120.

35 Corina Nicolescu, *Icoane vechi românești,* Meridiane, București, 1976, p. 22.

36 Marius Porumb, *Bisericile din Feleac și Vad. Două ctitorii moldovenești din Transilvania*, Meridiane, București, 1968, p. 9.

studiile comparative ale icoanelor afirmă prezența de netăgăduit a pictorilor moldoveni în Transilvania[37].



Adormirea Maicii Domnului,
1785, Feleacu, Cluj, Pictor Nistor Zugravu

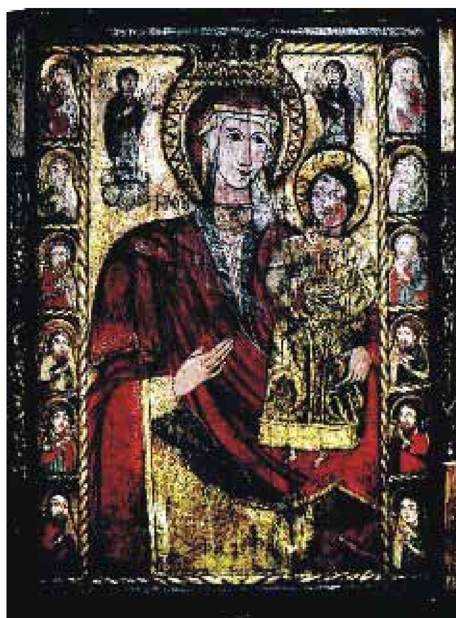
În secolul al XVI-lea, Mitropolia de la Feleac va ajunge un foarte important centru cultural românesc. Aici, se pare, a fost înfiinţată şi o mănăstire ale cărei vestigii se mai puteau vedea la începutul secolului al XX-lea, ceea ce implică şi existenţa icoanelor[38]. Icoanele din biserica de la Feleac au fost lucrate în mai multe perioade, cele mai vechi aparţinând primei jumătăţi a secolului al XVIII-lea, în cea de-a doua jumătate a secolului apare activ la Feleac meşterul iconar Nistor, ale cărui lucrări le întâlnim în mai multe zone din jurul Clujului[39].

---

37 Marius Porumb, „Zugravii iconostasului bisericii Sfântul Nicolae din Hunedoara", *Acta Musei Napocensis* X (1973), p. 677.

38 Marius Porumb, *Bisericile din Feleac şi Vad. Două ctitorii moldoveneşti din Transilvania*, Meridiane, Bucureşti, 1968, p. 17.

39 *Ibidem*.



Maica Domnului cu Pruncul, Feleacu, Cluj



Sfânta Parascheva, Feleacu, Cluj,



Iisus Pantocrator, Feleacu, Cluj

Zona Maramureșului, mai scutită de munții Carpați, își păstrează timp mai îndelungat independența, ceea ce a însemnat o mai bună dezvoltare a vieții culturale și artistice românești. Prima școală românească, o găsim pe lângă mănăstirea Ieud în anul 1364, iar în secolele următoare, tot aici apar primele cărți în limba română, de unde s-au răspândit și în celelalte ținuturi românești[40]. În ceea ce privește viața artistică a Maramureșului, acesta s-a integrat în marea arie bizantină încă de la început, dar datorită poziției sale geografice a fost locul mai multor interferențe culturale venite atât dinspre Moldova, cu care existau puternice legături, cât și dinspre Occidentul renascentist[41]. Pe la sfârșitul secolului al XVII-lea se semnalează prezența unor ateliere de pictură locale de factură țărănească, a căror activitate sporește în secolele următoare, centre din care vor

[40] *Ibidem*, p. 6.

[41] ANCA POP-BRATU, *Pictura murală maramureșeană*, Meridiane, București, 1982, p. 13.

iradia icoane și meșteri iconari înspre zonele ortodoxe din țările învecinate, cu care icoana maramureșeană prezintă mari similitudini.

Pictura secolului al-XVIII-lea poate fi considerată o adevărată introducere a picturii moderne care se va desăvârși în secolul următor și nu face altceva decât să pregătească desprinderea artei de canoanele religioase. Întâlnim o adevărată explozie de pictori de biserici și iconari care, în oscilația lor dintr-o parte în alta a Carpaților au contribuit la uniformizarea mijloacelor artistice ale pictorilor din Banat, Oltenia, Muntenia și Transilvania, formând numeroase mici centre locale, multe cu caracter familial[42].

O caracteristică principală a picturii secolului al XVIII-lea este aceea că se va ocupa din ce în ce mai mult de arta portretistică, înclinarea spre reprezentarea chipului omenesc făcând parte din procesul de laicizare al artei. O altă trăsătură marcantă a artei secolului al XVIII-lea este narativismul, mult mai dezvoltat în pictura murală unde pictorul are la îndemână o suprafață vastă de desfășurare, scenele religioase fiind îmbogățite de ample episoade din viața cotidiană, de scene de vânătoare sau de fabule. Asistăm la un amplu proces de rusticizare al artei datorat în principal schimbării autorității ctitoricești. Odată cu fărâmițarea clasei feudale, obștile sătești și breslele meșteșugărești au devenit responsabile de demersul artistic, fapt pentru care pictura murală și de icoane decade treptat din categoria artelor culte, intrând în sfera creației populare[43].

---

[42] VASILE DRĂGUȚ, VASILE FLOREA, DAN GRIGORESCU, MARIN MIHALACHE, *Pictura românească în imagini*, Meridiane, București, 1970, p. 99.

[43] *Ibidem*, p. 102.

ICONOGRAFIE ȘI ERMINIE

Dacă ne îndreptăm atenția asupra etimologiei cuvântului „*erminie*”, pentru a-i înțelege pe deplin sensul, vom vedea că provine din grecescul „*erminea”* și se traduce cu tâlcuire, tălmăcire, explicație – aceasta înseamnă deci, că „*Erminiile de pictură*” sunt manuale de pictură care explică și totodată îl învață pe pictor ce trebuie să picteze, și mai ales cum trebuie să zugrăvească chipurile sfinte, fie că este pictor de biserici, fie că este pictor de icoane.

Încă din Antichitate au apărut scrieri care conțineau unele date legate de tehnica și tehnologia picturii. Trebuie amintite aici unele manuscrise egiptene, scrierile lui Vitruvius, ale lui Pliniu cel Bătrân, sau ale lui Vasari, Dioscoride și altele[1], care însă nu erau ceva obișnuit pentru vremurile respective, dar care marchează începuturile transmiterii pe calea scrisului a cunoștințelor tehnice legate de artă. În epocile care au urmat cantitatea și calitatea informațiilor scrise a variat, printre cele mai vechi „cărți” sau „tratate de pictură” numărându-se manuscrisul grecesc scris pe papirus în secolul al III-lea e.n., cunoscut ca „manuscrisul Luca” și cel al lui Heraclius. Dar cea mai veche „carte” de pictură și mai completă este cunoscută ca fiind cea a călugărului benedictin Theophilos Presbyter, numită *Schedula diversarium artium*, sau *Mic tratat de diferite arte,* datată în prima jumătate a secolului al XII-lea[2].

---

1 MIHAIL MIHALCU, MIHAELA D. LEONIDA, *Din tainele iconarilor români de altădată*, Eikon, Cluj-Napoca, 2009, p. 12.

2 MIHAIL MIHALCU, *Valori medievale românești*, Sport-Turism, București, 1984, p. 11.

Italianul Cennino Cennini a scris pe la începutul secolului XV un *Trattato della pittura*, în care sunt consemnate principii iconografice ale pictorilor italieni din perioada prerenașterii[3]; de asemenea Leonardo da Vinci a lăsat și el un *Trattato della pittura*, tratat care a fost tradus în limba greacă de pictorul grec Panagiotis Doxaras, pe la anul 1724. Acesta nu numai că a tradus scrierea lui Da Vinci, dar a și lucrat sub influența școlii italiene, în special a celei venețiene, ca o dovadă în plus, dacă mai era nevoie, că arta și stilurile ei nu a fost niciodată legată de un anumit spațiu fizic. Pictorul grec a compus la rândul său un manual după modelul apusean[4].

Despre primele cărți de pictură ale Răsăritului european nu se cunosc prea multe date, despre cum au apărut sau când; știm doar că au existat și au fost folosite încă din vechime, unele dintre ele, ajungând până în zilele noastre.

Pictura bizantină a avut o dezvoltare și o evoluție multiplă, complexă și interesantă. Deoarece a fost o artă religioasă, a avut tendința de a deveni tipică și hieratică, aceasta fiind tendința și însușirea inerentă oricărei arte religioase. De aceea s-au ivit de timpuriu texte și scrieri care încercau să fixeze partea statornică a picturii bizantine.

Astfel, într-un manuscris din secolul al XII-lea, păstrat în Biblioteca Națională din Paris (manuscrisul nr. 296 Coislin), există un mic fragment dintr-o scriere din secolul al IX-lea sau începutul secolului al X-lea, a lui Elpios *Romeul*, în care este descrisă înfățișarea lui Adam, a profeților (Isaia: bătrân, bărbia puțin ascuțită, cu barba lunguiață), a Domnului nostru Iisus Hristos, a apostolilor Petru și Pavel și

---

[3] Ene Braniște, *Liturgica generală*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al B.O.R., București, 1993, p. 437.

[4] Vasile Grecu – *Erminii de pictură bizantină*, Cernăuți, 1942, p.1

a mai multor ierarhi. Despre această Erminie, L. Brehier afirmă în opera sa *„Arta bizantină”*, că ar fi fost scrisă de un oarecare pictor Teofan, în secolul al X-lea[5].

Cercetate îndeaproape, tragem concluzia că Erminiile de pictură nu au fost cărți oficiale, compuse de autoritatea bisericească, așa cum s-a vehiculat la un moment dat, ci au izvorât din trebuințele practice ale pictorilor de biserici, pentru a le servi ca îndrumare, ca să nu intre în contradicție cu învățăturile Bisericii. Acesta este motivul pentru care au avut o pătrundere și o răspândire largă în întreg răsăritul ortodox, până acolo unde a ajuns și pictura bisericească bizantină.

Tratatele de pictură apusene sunt fundamental diferite față de Erminiile de pictură bizantine. Dacă tratatele apusene se ocupă exclusiv de partea tehnică a picturii, adică pomenesc despre culori, amestecuri și întrebuințarea culorilor, Erminiile de pictură bizantină cuprind și ele o parte tehnică-practică, în care se dezbate pregătirea culorilor, a condeielor, prepararea cleiului, ipsosirea icoanelor, proplasma, pregătirea culorilor pentru carnație etc; date despre diverse tehnici – pictura pe pânză cu ou sau cu ulei, sau tehnica frescei – ei bine, toate acestea formează doar o mică parte din conținutul Erminiilor de pictură bizantine, mai bine zis a cincea parte. Partea cea mai amplă o formează învățăturile și îndrumările asupra compoziției scenelor, asupra chipurilor și înfățișării sfinților, altfel spus iconografia[6]. Aceasta ne ajută la formarea unor concepte asupra tradiției bizantine. Partea iconografică a Erminiilor este foarte bogată, cuprinzând aproximativ 800 de

---

5 Vasile Drăguț – *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, București, 1976, p. 56.

6 *Ibidem*, p. 4.

reprezentări, mai mult sau mai puțin diferite și aproximativ 600 de chipuri de sfinți[7].

Erminii de pictură bizantină întâlnim și la ruși sub denumirea de Podlinniki. Aceste manuale rusești sunt compuse într-o formă mai scurtă, mai ales cele vechi, iar cele mai noi au o formă îmbunătățită, mai amplă. Unele cuprind numai ilustrații, altele sunt aranjate sub formă de sinaxare (adică indică reprezentarea, pentru fiecare zi din an, a tuturor sfinților prăznuiți și a tuturor sărbătorilor), altele au cuprinsul așezat în ordinea alfabetică a sfinților reprezentați, sau a scenelor din Vechiul și Noul Testament, ceea ce este tipic doar Podlinniki-ilor rusești. În sfârșit, alte manuale reprezintă o alcătuire asemănătoare cu Erminia grecească a lui Dionisie, adică au o parte tehnică-practică și una iconografică. Încă o particularitate a Podlinniki-ilor este faptul că dau instrucțiuni clare asupra culorilor cu care trebuie să se lucreze, indicații clare cu privire la culoarea veșmintelor sau a unor detalii compoziționale[8].

Cercetătorul rus Th. Buslaev a studiat Podlinniki-ile, dar numai din punct de vedere al vechii arte și literaturi populare rusești, crezându-le ulterioare redacțiilor grecești ce ni s-au păstrat. Nu este exclus, însă, ca la o cercetare mai atentă, comparativă, a celor două tipuri de cărți de pictură, să se constate o mai mare vechime a celor rusești. Spre exemplu, în Rusia se păstrează cea mai veche icoană bizantină a Maicii Domnului. Este vorba de vestita icoană a Maicii Domnului din Vladimiri, datând din secolul al XII-lea, din timpul dinastiei Comnenilor[9]. Influența acestor cărți rusești asupra pictorilor români nu pare să fi fost prea mare, deși

[7] VASILE GRECU – *Erminii de pictură bizantină*, Cernăuți, 1942, p. 5.

[8] MIHAIL MIHALCU, *Valori medievale românești*, Sport-Turism, București, 1984, p. 13.

[9] VASILE GRECU – *Erminii de pictură bizantină*, Cernăuți, 1942, p. 17.

pictura rusă s-a bucurat de un oarecare prestigiu în spațiul nostru autohton.

Nu se știe dacă s-a dat de urma vreunei Erminii slave la sârbi sau la bulgari, căci de existat au existat cu siguranță, dar se poate să fi dispărut în timpul dominației turcești (de jumătate de mileniu). Deoarece în această perioadă nu s-au putut ridica biserici care să fie împodobite cu picturi, Erminiile nu au mai avut nici o întrebuințare și astfel au dispărut.

Erminiile românești care ne-au parvenit nu sunt multe la număr și au dimensiuni și conținut diferit. Acestea sunt în număr redus datorită, pe de o parte, vechimii lor și a faptului că nu au supraviețuit timpului, dar în special din cauza circulației lor doar în cadrul restrâns al pictorilor iconari. Aceste informații, considerate adevărate taine, neputând fi dezvăluite în afara acestui cerc privilegiat. Bineînțeles că, fiind însemnări care-l îndrumau pe iconar în munca sa, erau folosite în atelier sau în condiții de șantier, ceea ce a dus, încă o dată în plus, la degradarea sau dispariția lor. Cu toate acestea, cele mai organizate și mai complete informații apar în erminiile românești și cele grecești, care conțin cu siguranță aceleași date, organizate în două mari părți – partea de tehnică și cea de iconografie[10].

Este adevărat că, Erminia de proveniență atonită, care este și cea mai complexă și sistematică, are o oarecare înfățișare de carte sfântă, deoarece începe cu o rugăciune de închinare către Maica Sfântă ,, cea pictată din soare și cu daruri împodobită”. După aceea se continuă cu o slujbă adresată pictorului care avea să se dedice unei lucrări sfinte; dar aceasta nu face altceva decât să ne indice exact mentalitatea vremii și, în special, cea a iconarului care nu

---

[10] MIHAIL MIHALCU, MIHAELA D. LEONIDA, *Din tainele iconarilor români de altădată*, Eikon, Cluj-Napoca, 2009, p. 16.

putea să fie un oarecare, ci un om dăruit cu har, un om ales și vrednic de a duce astfel de „rugi cerului".

Dar pentru că am amintit de Erminia de proveniență atonită, poate că ar fi bine să cunoaștem cum au fost descoperite primele manuscrise de pictură bizantină și care sunt zonele geografice unde ele apar, ca dovadă incontestabilă a unității de gândire și a unității stilistice a vremii. Nu știm exact cum au apărut erminiile Răsăritului Ortodox, nici momentul când s-a făcut trecerea de la informația orală la cea scrisă, știm doar că ele au existat și au ajuns până la noi în număr mult mai mic decât ceea ce a existat[11], descoperirea lor de către cercetători fiind aproape întâmplătoare. O primă semnalare a prezenței unei erminii atonite s-a făcut în anul 1832, într-o revistă științifică germană[12], dar articolul a rămas neobservat aproape un deceniu.

Câțiva ani mai târziu, doi cercetători francezi, M. Didron și P. Durand, vizitează Sfântul Munte Athos și găsesc aici pe părintele pictor Ioasaf, pictând un pridvor de biserică. Au fost profund uimiți de repeziciunea și de exactitatea cu care pictorul execută o scenă de mari dimensiuni, cu o compoziție complexă. Întrebat fiind cum a putut face așa ceva, călugărul le răspunde: „părinții călugări pictori au carte care le e de mult folos și de mare ajutor, căci le arată cum și ce trebuie să facă".

În anul 1840, aceștia reușesc să procure o copie a acestui manual de pictură, pe care publică, considerând-o de mare importanță. Cu ajutorul statului francez manualul va vedea lumina tiparului, în traducerea lui P. Durand și cu o introducere și note explicative de M. Didron, cartea fiind dedicată lui Victor Hugo, care a primit cu recunoștință dedicația. Începând cu 1845 apare în limbajul cărturarilor

---

[11] *Ibidem*.

[12] *Ibidem*, p. 18.

europeni cuvântul de origine greacă „erminie" precum și aprecierea asupra calității unor astfel de lucrări. Cei doi cărturari francezi se exprimau la acea vreme astfel: „pictorul grec e robit tradiției ca și animalul instinctului; el pictează o figură, precum o rândunică își face cuibul sau o albină fagurele"[13].

Dar lucrurile nu stau întru totul așa, părerea putând fi nedreaptă și nepotrivită cu însăși firea omului care este într-o permanentă căutare de nou și de schimbare, nemulțumindu-se niciodată cu ceea ce a putut crea și de aceea caută mereu noutatea[14].

Studiile ulterioare făcute de către mari critici de artă, au avut menirea de a schimba părerea, atât a cunoscătorilor, cât și a iubitorilor de frumos despre arta bizantină. Iată cum se exprima Vasile Grecu, profesor de bizantinologie la Universitatea din București în prima jumătate a secolului trecut și care și-a dedicat mare parte din timp cercetării acestei probleme: „Arta bizantină, ca și întreaga cultură și civilizație bizantină este o sinteză la care și-au dat partea importantă și hotărâtoare arta elenistică antică- aceasta fiind predominantă – și influențele orientale. Pictura bizantină, parte importantă și caracteristică din această sinteză organică și originală, a fost plină de viață și mișcare, s-a format, s-a dezvoltat și a evoluat, avându-și epoci de strălucită desfășurare, ca și răstimpuri de vădită decădere, și iradiind și făcând să răsară viguroase vlăstare, departe, dincolo de granițele politice ale Imperiului Bizantin, ba chiar și în Apusul creștin ce s-a despărțit bisericește"[15] – dovadă a acestor adevăruri stând picturile vechi din Serbia, Bulgaria, România, Rusia etc.

---

13 VASILE GRECU – *Erminii de pictură bizantină*, Cernăuți, 1942, p. 7.

14 L. BREHIER – *L'art byzantin*, Paris, 1924, p. 1.

15 VASILE GRECU – *Erminii de pictură bizantină*, Cernăuți, 1942, p. 8.

În anii care urmează, apar traduceri publicate ale manuscrisului despre care am vorbit în limba germană, iar în anul 1868, specialistul rus în paleografie Porfirie Uspenskii publică traducerea în limba rusă a aceluiași manuscris, pentru ca tot în Rusia anului 1909, la St. Petersburg, să apară traducerea unui alt manuscris de erminie grecesc, cel care a fost atribuit pictorului monah Dionisie din Furna[16].

Autorul acestui manuscris grecesc se prezenta „prea umilitul dintre zugravi, ieromonahul Dionisie din Furna de lângă Agrafe", care spune despre sine că a învățat pictura la Salonic și că drept model și-a luat operele faimosului și enigmaticului pictor bizantin Panselinos[17]. Erminiei lui Dionisie i s-a dat o vechime destul de mare, așezată fiind în secolul al XV-lea. Cunoscutul plastograf modern Constantin Simonides, văzând importanța mare ce se dă Erminiei lui Dionisie, care a omis să precizeze data apariției, încearcă să demonstreze prin falsuri că manualul ar fi foarte vechi, datând chiar din secolul al VI-lea. Astăzi se știe cu certitudine, datorită cercetărilor în special a bizantinologilor ruși, că Dionisie din Furna și-a desfășurat activitatea de pictor și a scris manualul de iconografie între anii 1701- 1733.

Erminia lui Dionisie a fost editată în întregime de bizantinologul A. Papadopoulos-Kerameus și este alcătuită din două părți distincte. Partea întâi tratează tehnica picturii. Valoarea acestei părți tehnice a manualului nu e așa de importantă, deoarece rețetele nu sunt destul de precise, iar termenii tehnici și denumirile culorilor sunt învechite și insuficient lămurite. În schimb partea a doua, care formează un tratat complet și sistematic de iconografie bizantină, are

---

[16] MIHAIL MIHALCU, MIHAELA D. LEONIDA, *Din tainele iconarilor români de altădată*, Eikon, Cluj-Napoca, 2009, p. 18.

[17] VASILE GRECU – *Erminii de pictură bizantină*, Cernăuți, 1942, p. 11

o importanță deosebită pentru cunoașterea iconografiei bisericilor din răsărit.

În această parte, care cuprinde la rândul său mai multe subdiviziuni, se arată cum să fie reprezentate scene din Vechiul Testament, începând cu cele nouă tagme îngerești, căderea lui Lucifer, crearea lui Adam, reprezentări din viața și faptele protopărinților și profeților biblici, cu chipurile și profețiile lor și sfârșind cu profețiile filosofilor elini despre venirea lui Hristos. Se arată apoi cum să se reprezinte scenele Noului Testament, și anume: sărbătorile Mântuitorului, viața, minunile, patimile și faptele Lui, parabolele evanghelice, Apocalipsa și Judecata din urmă. După aceea urmează instrucțiuni referitoare la reprezentările Maicii Domnului, apoi a chipurilor de sfinți și apostoli, episcopi, diaconi, mucenici, pustnici, stâlpnici și ale celor drepți, ale sfintelor femei mucenice și pustnice, înălțarea sfintei cruci, cele șapte sinoade și înălțarea sfintelor icoane. Se arată în continuare cum să se zugrăvească minunile unor sfinți mai de seamă – Arhanghelul Mihail, Înaintemergătorul Ioan, Apostolii Petru și Pavel, Sfinții Nicolae, Spiridon, Gheorghe, Dimitrie, Ecaterina și Sfântul Antonie cel Mare, precum și viața și faptele sfinților fiecărei zile din an, începând cu prima lună a anului bisericesc, luna Septembrie și sfârșind cu luna August. Se mai dau învățături despre reprezentările vieții adevăratului monah, scara cea de suflet mântuitoare care duce către cer, moartea omului păcătos și a celui drept și cum se cuvine a zugrăvi această lume. Urmează sfaturi despre cum trebuie distribuită toată această bogăție de reprezentări în spațiul interior al bisericii, avându-se în vedere forma și mărimea bisericii, în pridvor (nartex), în trapeză și în clădirea pentru sfințirea apei. Erminia se încheie

cu diferite scrieri și inscripții ce trebuie să însoțească reprezentările și chipurile descrise[18].

Trebuie reținut că Erminia lui Dionisie nu cuprinde învățături despre zugrăvirea exterioară a bisericilor, ceea ce reprezintă o dovadă în plus că autorul a trăit și a scris manualul într-o perioadă mai recentă, când se abandonase obiceiul de a se zugrăvi bisericile și la exterior, tradiție caracteristică veacului al XVI-lea.

Potrivit afirmației autorului „acestea cu multă muncă le-am adunat dimpreună cu prea învățatul în cele sfinte domnul Chiril din Hios, ucenicul meu, decătră care au și fost îndreptate cu multă răsgândire”[19] și a editorului său A. Papadopoulos-Kerameus, care publică în anexă cinci fragmente felurite de erminii pe care le prezintă ca făcând parte din izvoarele folosite de Dionisie la alcătuirea manualului. Concluzionăm astfel că circulau în epocă mai multe manuscrise cuprinzând erminii de pictură și iconografie.

Asemenea Erminii au circulat cu siguranță și în Țările Române, mai întâi în limba slavă, cel puțin așa ne sugerează inscripțiile și textele ce însoțesc reprezentările. Asta o dovedesc minunatele fresce care s-au păstrat în vechea pictură bisericească din veacurile al XIV-lea – al XVII-lea. Mai mult, la Mănăstirea Sucevița, pictată la sfârșitul veacului al XVI-lea, pe peretele exterior de miazăzi, se văd biserici cu turnuri sub formă de ceapă, ceea ce dovedește că meșterii zugravi s-au folosit de Podlinniki rusești ilustrate.

Alături de Podlinniki-ile rusești trebuie să fi circulat în țara noastră și originale grecești, deoarece nu o dată inscripțiile care însoțesc iconografia sunt în limba greacă.

[18] VASILE GRECU - *Versiunile românești ale erminiilor de pictură bizantină,* Codrul Cosminului I, 1936, p. 9.

[19] A. PAPADOPOULOS–KERAMEUS, *Denys de Fourna, Manuel d’Iconographie chrétienne*, St. Petersbourg, p. 4.

Când influența greacă prevala în țările române, în veacul al XVII-lea, Erminiile în limba greacă trebuie să fi fost mai numeroase. În această perioadă, inscripțiile slavone sunt înlocuite exclusiv cu nume și inscripții grecești, ca de pildă în pictura din veacul al XVII-lea a bisericilor din Iași.

Când limba română și-a dobândit locul cuvenit în țările române, erminiile de pictură și iconografie au fost traduse în limba noastră, ușurând astfel munca pictorului.

În aria românească informațiile tehnice referitoare la activitatea pictorilor s-au transmis pe cale orală mai mult timp decât în Apusul Europei, în cadrul relațiilor meșter – ucenic, apariția cărților de pictură făcându-se treptat și în paralel[20]. Textele românești cuprind, ca și cele athonite care le-au fost modele, o parte de iconografie, foarte dezvoltată, care urmărea ferirea pictorului de îndepărtarea de dogmele Bisericii și o parte cu conținut tehnic. Această parte nu apare ca o copie după vreun manuscris elaborat la Athos, ci ca o compilație de idei care au fost culese din mediul autohton al atelierelor de pictură, dovada făcând-o faptul că iconarii români înlocuiau anumite elemente din rețetă cu echivalentul găsit de ei în natură[21].

Bizantinologul român Vasile Grecu a găsit și a comparat în lucrarea sa „Versiunile românești ale Erminiilor de pictură bizantină", nu mai puțin de nouă manuscrise în limba română, cuprinzând Erminii. Șase dintre ele se află în Biblioteca Academiei Române și anume: manuscrisul nr. 4602 din anul 1740, manuscrisul nr. 1283 de pe la 1750, manuscrisul nr. 4206 din 1815, manuscrisul nr. 1795 din 1833-1835, manuscrisul nr. 1801 din anul 1835 și manuscrisul nr. 1808 din prima jumătate a veacului al XIX-lea.

---

[20] Mihail Mihalcu, *Valori medievale românești*, Sport-Turism, București, 1984, p. 135.

[21] Mihail Mihalcu, Mihaela D. Leonida, *Din tainele iconarilor români de altădată*, Eikon, Cluj-Napoca, 2009, p. 46.

În afară de aceste manuscrise inedite, mai descrie altele trei. Unul care a fost publicat în 1891 „Iconografia. Arta de a zugrăvi templele și icoanele bisericești, manuscris cu o precuvântare, descris și adnotat de Ghenadie al Râmnicului", dar epuizat și retipărit în anul 1903, însă fără introducerea și notele lui Ghenadie. Un alt manuscris „cu schițe de picturi bisericești" este amintit de Al. Odobescu în „Istoria arheologiei" apărută în 1877[22]. Se pare că acest manuscris a aparținut Dascălului Radu Zugravu în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea[23]. Cel de-al treilea manuscris se află la București, cu titlul „Carte numită gramatică ori ustav sau erminie, adică închipuire și tâlcuire ori alcătuire a tot meșteșugului zugrăviei; acum scoasă și tălmăcită de pre ellino-greceasca limbă întru cea românească. Întru sfânta mănăstire a Căldărușanilor. La anul mântuirii 1805, Ianuarie 15. Arhimandritul Macarie al sfintei Mitropolii a tradus-o".

Traducătorul își însoțește opera cu o prefață, destul de cuprinzătoare, care a și fost publicată de Al. Tzigara-Samurcaș[24]. Din păcate nu se poate stabili dacă traducerea a fost făcută după Erminia lui Dionisie sau după o altă Erminie dintre cele multe care se aflau în circulație la acea dată.

Aflăm astfel că aceste Erminii erau destul de răspândite și în traducere românească. Toate aceste traduceri au fost făcute în românește după originale grecești și nu slavone, aceasta o indică, atât mărturia directă a traducătorului Macarie, cât și alte dovezi indirecte, traducerile

22 Vezi Al. Odobescu – *Opere complete*, vol. IV, Ed. Minerva, București, 1919, p. 224, nota 2.

23 Vezi M. Kogălniceanu – *Colecțiune de modeluri de pictură religioasă,* în „Revista pentru ist., arch. și filologie" I (1883) , p. 33-36.

24 Vezi Al. Tzigara-Samurcaș, *Fragment din „Ustavul sau Ermenia zugrăviei" găsit în Mănăstirea Ciolanu-Buzău în posesia călugărului zugrav Eftimie Georgescu*, în Omagiul lui C. Dimitrescu –Iași, București, 1904, p. 291-296.

fiind pline de vădite urme ale textului grecesc[25]. Datorită faptului că toate aceste Erminii bizantine românești provin din cele grecești, se pune întrebarea în ce raport stau ele față de vestita Erminie a lui Dionisie din Furna? Tot din studiile lui Vasile Grecu aflăm lămuriri la această problemă. Renumitul bizantinolog român, după ani de cercetare a problemei Erminiilor și în urma studiilor făcute în paralel asupra acestor cărți de pictură, declară că Erminiile au un caracter vădit popular, ele au circulat în nenumărate exemplare. Fiecare copist a schimbat, adăugat sau a făcut omisiuni, în funcție de propria nevoie. Astfel în cursul vremii s-au format diferite tipuri de Erminii. În traducerile românești s-au păstrat trei astfel de tipuri de Erminii. Odată stabilit fiind caracterul de carte populară al Erminiilor de pictură, ne putem pronunța asupra faptului că Erminia de pictură transmisă nouă ca fiind a ieromonahului Dionisie din Furna de lângă Agrafe, nu mai poate fi considerată o operă de stăruitoare muncă personală, ci mai mult o operă anonimă, așa cum e și firesc la o scriere populară. Cei doi, Dionisie și Chiril au copiat și au alăturat, fără multă critică, diverse tipuri de Erminii, cu schimbările, adaosurile și omisiunile obișnuite la copierea cărților populare. În lumina versiunilor românești a Erminiilor, partea de muncă personală a ieromonahului și a ucenicului său pare să fie mult de tot redusă și aici, autorul amintit al studiilor comparative ale Erminiilor ne demonstrează cu exemple concrete diferența de informație dintre unele versiuni românești și Erminia lui Dionisie.

Concluzionând, am putea spune că, pictura bisericească bizantină, ca și orice artă religioasă și-a fixat anumite forme și tipologii, menținute astfel prin tradiție.

---

[25] Vasile Grecu - *Versiunile românești ale erminiilor de pictură bizantină*, Codrul Cosminului I, 1936, p. 14.

Sinodul al VII-lea Ecumenic stabilea că, reprezentările din pictura bisericească, precum și orânduirea lor pe pereții edificiului nu sunt la alegerea pictorului, ci o tradiție și o hotărâre a Bisericii și a Sfinților Părinți ai Bisericii. Cu toate astea, pictura bizantină a fost capabilă, prin puteri creatoare proprii, grație anumitor împrejurări, să se reînnoiască de câte ori a fost în pericol de a se hieratiza. Când devenea prea evidentă fixarea și stabilizarea picturii, zugravii alcătuiau Erminii de pictură care prindeau noua stare de lucruri, păstrând însă, mereu și vechea tradiție. Așa se face că Erminii s-au scris în diferite epoci. La început, acestea cuprindeau cel mult descrieri sumare, sau numai denumiri de reprezentări precum și citate biblice ce aveau să însoțească reprezentările pictate. Alteori, manuscrisele cuprindeau și desene-modele, executate în creion, cerneală neagră sau tuș[26], nefiind nevoie, în acest caz, de descrierea lor. Mai târziu locul schițelor a fost luat de descrieri mai mult sau mai puțin amănunțite.

Erminiile de pictură bizantină, deși păstrătoare a tradiției vechi canonice în pictura bisericească, nu sunt scrieri canonice oficiale. Cu toate că pictorul bizantin trebuia să nu se abată de la tradiție, avea toată libertatea de a-și arăta iscusința, talentul și virtuozitatea în execuție și, în oarecare măsură, în compoziție. De aceea, pictori mari ca: Manuil Panselin din Salonic, Teofan Cretanul, Frangos Catelanos din Teba au compus Erminii în care și-au expus experiența și metodele proprii, păstrând neschimbată partea tipică și de tradiție, fixată de biserică.

Ultima ediție a Erminiei de pictură bizantină a fost alcătuită acum mai bine de 300 de ani de ieromonahul Dionisie din Furna. Acesta relua, firește, rețetarul vechilor

[26] Mihail Mihalcu, Mihaela D. Leonida, *Din tainele iconarilor români de altădată*, Eikon, Cluj-Napoca, 2009, p. 28.

Erminii, copiind și compilând din ele. Nefiind cărți oficiale, Erminiile erau așadar reluate, compilate și prelucrate de pictori după trebuința fiecăruia.

Erminiile de pictură bizantină au fost traduse și s-au răspândit la toate popoarele ortodoxe din răsărit, unde au primit, în mod firesc și influențe locale creștine, chiar și de folclor ale poporului respectiv.

La noi au circulat, în diferite epoci, Erminii în limba slavonă și în limba greacă, iar mai târziu în traduceri românești. Unii cercetători afirmă că adesea, erminiile românești sunt mai complete decât cele grecești sau slavone[27], marele lor merit fiind acela că au reușit să păstreze neschimbată iconografia răsăritului, nu a lăsat să decadă arta religioasă, așa cum s-a întâmplat în Occident, icoana reușind să-și păstreze și să continue mesajul simbolic, ca o formă de artă superioară care nu mai are nevoie de căutări.

Să ne îndreptăm acum atenția asupra iconografiei bizantine. Ca să explicăm pe scurt ce înseamnă termenul de iconografie, vom începe prin a menționa că ea este, în înțeles larg, știința imaginilor. Iconografia, ale cărei baze ca știință, s-au pus de către învățați francezi în secolul al XVII-lea, a evoluat mult în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și mai târziu, în zilele noastre, având un cadru de studiu foarte vast. Ea studiază tot ceea ce înseamnă decoruri într-un spațiu destinat cultului religios și anume: picturi murale, icoane portative, miniaturi, gravuri pe diferite materiale, broderii, ceramică etc[28]. În prima epocă, pictura bizantină se inspiră îndeosebi din arta antică elenă, care propune în primul rând armonia, operează în special asupra figurilor

---

[27] *Ibidem*, p. 23.

[28] I. D. ȘTEFĂNESCU – *Istoria artei bizantine și a picturii feudale românești*, Meridiane, București, 1973, p. 48.

umane, impunând un canon al frumuseții și eleganței, pieptănături savante și drapaje bogate. Apoi apare componenta orientală cu influențe venite din provinciile Asiei Mici, ale Siriei și Egiptului. Acesta din urmă aduce fastul, grandiosul, preferința pentru cupolă (în arhitectură), cromatica bogată, voluptatea decorativismului și, mai ales, principiul ierarhiei de tip autocratic, fapt ce determină o riguroasă ierarhie a formelor[29].

După epoca de aur a artei bizantine din timpul lui Iustinian cel Mare, pictura bizantină începe să se fixeze, devenind hieratică și neschimbată, intervine și marea mișcare a iconoclasmului. Se pornește în acest timp o amplă acțiune, care, cu toată mișcarea de persecuție a închinătorilor la icoane, la distrugerea lor, a obiectelor de cult și a picturii bisericești. Cu toată înlăturarea sfintelor icoane din cultul și ritualul bisericesc, a avut o influență regeneratoare asupra evoluției picturii bizantine. Prin mișcarea iconoclastă, pictura bizantină a fost împinsă să se inspire din nou din modelele antice și din natură. După învingerea definitivă a iconoclasmului în anul 843, iconografia bizantină înflorește, conturându-și definitiv principalele prototipuri și stabilindu-și programul iconografic al bisericilor[30].

Pictura bizantină mai trăiește o epocă de aur în timpul așa zisei dinastii macedonene (867-1056). Este suficient să ne gândim la minunatele miniaturi din faimosul manuscris grec 139 din sec. al X-lea, care se află la Biblioteca Națională din Paris, cuprinzând cartea Psalmilor, ilustrată.

Epoci de renaștere a picturii bizantine au mai fost în timpul domniei Comnenilor în secolul al XII-lea, și a

[29] VASILE GRECU – *Erminii de pictură bizantină*, Cernăuți, 1942,p. 8.

[30] CONSTANTINE CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 15.

Paleologilor în secolul al XIV-lea. Tradiția formată în pictura bizantină din epoca Paleologilor a supraviețuit căderii Imperiului Bizantin sub turci, în anul 1453. Ca o mărturie din această perioadă zbuciumată, Biserica de la Curtea de Argeș. De asemenea, acest avânt s-a perpetuat până în secolul al XVI-lea, după cum dovedesc bisericile pictate din epoca lui Petru Rareș.

Se disting în această ultimă înflorire a picturii bizantine chiar două școli: una din Macedonia în frunte cu Manuel Panselinos, acel Rafael bizantin, după cum îl numește marele profesor de bizantinologie al veacului trecut Vasile Grecu, originar din Salonic, care a ajuns să devină pictorul mitic-legendar al Sfântului Munte Athos. Acesta împodobește cu fresce multe dintre Bisericile Sfântului Munte, în prima jumătate a secolului al XVI-lea, cele mai autentice păstrate fiind în biserica Protaton din Caries.

Cea de-a doua școală de pictură este cea din Creta, avându-l în frunte pe pictorul călugăr Teofan din Creta (sau Teofan Cretanul), cel care a lucrat în Sfântul Munte aproximativ în aceeași perioadă cu Panselinos. De la acesta ni se păstrează fresce la Sfântul Munte Athos, în Biserica cea mare din Lavra și din Stavronichita.

Școala macedoneană a fost mai deschisă la sugestiile orientale și, se crede că într-o oarecare măsură, chiar la influențele italiene, dispunând pe pereții bisericilor subiecte religioase în lungi frize continue.

Școala cretană a păstrat în pictură cu mai multă grijă vechile principii bizantine. Ea tratează subiectele religioase în cadre separate, delimitate de un chenar, creând impresia că peretele este acoperit cu un număr nesfârșit de icoane portabile.

Se pare că și din punct de vedere tehnic, cele două școli aveau metode diferite de lucru, căci în partea tehnică a Erminiei se arată „Cum să lucrezi după metoda cretană”.

Iconografia creștină face parte din Tradiția Bisericii, fiind încă de la începutul creștinismului o cale de transmitere a revelației divine; după cum știm de la Sfinții Părinți și din scrierile istoricilor, tradiția de a picta biserici exista încă din vremea propovăduirii apostolice[31] și s-a manifestat și ea, ca oricare altă artă, folosind izvoare de inspirație. Astfel, Sfânta Scriptură este punctul de plecare legitim în alcătuirea programului iconografic, dar știm că oferă de multe ori doar texte foarte sărace în imagini, foarte simple. De aceea arta creștină s-a inspirat, de la începuturi și până în marile epoci de creație din scrieri ale Sfinților Părinți, comentarii și texte dogmatice și liturgice, din operele marilor predicatori și imnografi, din Evangheliile apocrife și din alte lucrări de ordin literar și artistic cu conținut religios recomandate sau îngăduite de Biserică. Unitatea iconografiei nu a fost știrbită nici de multitudinea surselor, nici de valoarea lor inegală, ci mai degrabă a dus la o mai mare bogăție a temelor, surprinzător fiind modul în care arta bizantină a știut să selecteze elementele pe care și le-a însușit și în acest fel ajungând la această unitate de concepție[32].

De exemplu, scena *„Nașterii Domnului”* este inspirată din stihirea de Crăciun, cântare liturgică bogată în elemente epice pitorești, spre deosebire de scena istorisită de evangheliști. De asemenea *„Botezul”* oferă amănunte pe care nu le citim în Evanghelii. *„Patimile”, „Răstignirea”* și *„Învierea”* se dovedesc a fi inspirate din operele unor

---

31 LEONID USPENSKY, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă*, Anastasia, București, 1994, p. 64.

32 EGON SENDLER, *Icoana, chipul nevăzutului*, Sophia, București, 2005, p. 69.

predicatori celebri, sau din comentariile unor scriitori bisericești. Numeroase alte teme, cum ar fi, copilăria lui Iisus sau viața Fecioarei Maria, sunt luate din Evangheliile apocrife, așa cum sunt numite Evangheliile care nu au fost scrise sub inspirația Duhului Sfânt[33].

Menționăm că iconografia este o disciplină complexă care pretinde erudiție și un tact anume. Cercetând îndeaproape arta bizantină și elementele ei iconografice, constatăm că, fiecare popor a participat cu propria contribuție și propria simțire la crearea acestei vaste manifestări numită artă bizantină. Astfel vom putea distinge diferitele particularități zonale, sau particularități legate de perioade istorice[34].

Tot în cadrul programului iconografic, Erminia fixează locul fiecărei picturi, scenă sau personaj, pe peretele edificiului, precum și scenele potrivite pentru icoana pe lemn. Aici, indicațiile din Erminie sunt date în funcție de diferitele tipuri arhitectonice, pentru că, după cum bine știm, arhitectura religioasă bizantină dispune de mai multe variante, și anume – biserică cu turlă, biserică fără turlă, biserică în cruce greacă și așa mai departe.

Trebuie să știm că nu există un program iconografic uniform, ci felurite programe iconografice, foarte logic organizate și strict legate de anumiți factori, și anume: menirea edificiului bisericesc – poate fi un paraclis mănăstiresc și atunci avem un program iconografic, sau poate fi o biserică de obște și atunci este alt program iconografic. De asemenea, diferă programul iconografic al unei biserici de sat sau de oraș față de acela al unei biserici

---

33 I. D. ȘTEFĂNESCU, *Pictura religioasă – principii și probleme*, în „Glasul Bisericii”, an XIX, nr.1-2, 1960, p. 54.

34 I. D. ȘTEFĂNESCU, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, Meridiane, București, 1973, p. 49

episcopale, pe care noi o numim catedrală și care, evident are dimensiuni mult mai mari.

Un alt factor care poate să determine mici diferențe de formă și nu de fond în programul iconografic este de ordin tehnic și arhitectural. Trebuie să avem în vedere diferitele tipuri de construcții care există, precum și suprafețele specifice mai deosebite – calote de cupolă, suprafețe drepte sau, din contră, curbe, semisferice, triunghiuri sferice etc.

Un alt factor foarte important de care se ține seama, este lumina, care, după cum știm, are un rol major în ansamblul arhitectonic și pictural, ea putând accentua importanța scenei sau a personajului. De aceea, pictorul are datoria de a potrivi compoziția și cromatica sa în așa fel încât privitorul să fie atras de fiecare ungher al edificiului[35].

În cazul icoanelor pe panou de lemn mobil sau imobil, la fel ca și în pictura murală, ideea directoare care stă la baza programului iconografic este concepția teologică, iconografia tâmplei, unde întâlnim numărul cel mai mare de icoane dintr-o biserică, conformându-se acelorași reguli precise[36].

---

[35] I. D. Ștefănescu - *Probleme de seamă ale Bisericii*, în „Biserica Ortodoxă Română", an LVIII, nr. 3-4, 1940, p. 178

[36] Ene Braniște, *Liturgica generală*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al B.O.R., București, 1993, p. 463.

CICLURILE ICONOGRAFICE

Începând cu secolul al XVI-lea programul iconografic al bisericilor ortodoxe ajunge la o formă desăvârşită, în care se fixează şi rămâne neschimbat până în ziua de astăzi. La fel se va întâmpla şi cu iconografia tâmplei, care prezintă cea mai mare uniformitate şi stabilitate din întregul decor iconografic, tâmpla fiind totodată şi deţinătoarea celui mai mare număr de icoane al lăcaşului de cult. Tâmpla este unul dintre cele mai importante elemente ce caracterizează biserica ortodoxă, este peretele ce desparte şi uneşte altarul, locul unde se săvârşeşte Sfânta Taină a Euharistiei, de naos, partea centrală e edificiului, locul în care stau credincioşii.



Tâmpla lui maler *Mariski,* 1643, Muzeul Mânăstirii Neamţ

Ştiut fiind faptul că întreaga compartimentare a bisericii este privită simbolic, adică pronaosul reprezintă

cele ce sunt pe pământ, naosul cerul, iar altarul cele mai presus de ceruri[1], tâmpla reprezintă, prin icoanele sale, poarta de trecere dintre cele două lumi, cea materială și cea spirituală, cea divină și cea umană, cea veșnică și cea trecătoare, astfel încât credinciosul, care în timpul serviciului divin stă cu fața la catapeteasmă, să realizeze că nu poate ajunge în lumea de dincolo decât prin intermediul sfinților. La fel ca întreg ansamblul pictural al unui edificiu, tâmpla nu este un conglomerat de imagini puse arbitrar pe un suport, ci face parte dintr-un sistem clar[2], bine definit, pe care îl regăsim în fiecare biserică ortodoxă și cu care ar trebui să se armonizeze.

Originea tâmplei este îndepărtată și vine încă din vremea Vechiului Testament. Existența ei se bazează pe porunca dată de Dumnezeu lui Moise: „Să faci o perdea de in răsucit și de mătase violetă, stacojie și vișinie, răsucită, iar în țesătura ei să aibă chipuri de heruvimi alese cu iscusință. Și s-o atârni cu verigi de aur pe patru stâlpi din lemn de salcâm, îmbrăcați cu aur și perdeaua vă va despărți astfel Sfânta de Sfânta Sfintelor" (Ieș. 26, 31-33)[3].

Icoanele au fost așezate pe tâmplă după anul 843, când perioada iconoclastă a trecut, în semn de recunoaștere definitivă a valorii lor de către întreaga Biserică. La început așezate în două registre orizontale, registrul Icoanelor Împărătești, peste care se suprapunea registrul cu tema Deisis simplu sau extins, icoanele au devenit din ce în ce mai numeroase, în funcție de zonă, făcând să crească numărul de registre. Acum se poate întâlni chiar și tâmpla

---

1 CONSTANTINE CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 30.

2 LEONID USPENSKY, VLADIMIR LOSSKY, *Călăuziri în lumea icoanei*, Sophia, București, 2003, p. 92.

3 CONSTANTINE CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 38.

cu cinci registre, dominate de Răstignirea cu molenii, evoluția de la un tip de tâmplă la altul făcându-se în mod treptat și inegal. O astfel de tâmplă evoluată se mai numește și iconostas, chiar dacă la noi s-a încetățenit termenul de tâmplă și pentru desemnarea variantei extinse, iar cel de iconostas pentru a denumi mobilierul suport al icoanei de o deosebită însemnătate din biserică, așezată în partea stângă, în fața tâmplei. Sub această formă a pătruns și în Țările Române începând se pare cu secolul al XVI-lea[4], prima dată în Moldova, pe filieră grecească și nu rusească cum s-ar putea crede. Prima tâmplă, datată fiind între anii 1588-1590, a fost făurită în timpul lui Petru Șchiopul și a mitropolitului Gh. Movilă reprezentând tipul evoluat. În Muntenia, cunoaștem prima tâmplă datată la mijlocul secolului al XVII-lea, comanda lui Matei Basarab și a Mitropolitului Ștefan[5], fapt care a sporit, atât numărul de icoane, cât și al temelor abordate.

În forma sa de astăzi, în întreg spațiul ortodox, deci și în țara noastră, tâmpla este formată din cel mult trei registre orizontale suprapuse peste corpul de bază, având fiecare iconografia proprie, bine precizată, aceeași indiferent de dimensiunea edificiului de cult sau de destinația lui[6].

Icoanele se clasifică, în funcție de subiectul reprezentat, în icoanele dogmatice, care prezintă învățătura sau dogma, Bisericii și care vor forma Ciclul dogmatic, icoanele praznicale, prezintă marile sărbători ale Bisericii. Acestea alcătuiesc Ciclul praznical și icoane liturgice, care, evident, vor face parte din Ciclul liturgic și care se leagă de simbolismul Sfântului Altar și al Sfintei Liturghii, din ale cărei rugăciuni este inspirat. Pe catapeteasmă apar icoane

---

4 ALEXANDRU EFREMOV, *Icoane românești*, Meridiane, București, 2002, p. 20.

5 *Ibidem*, p. 96.

6 ENE BRANIȘTE, *Liturgica generală*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al B.O.R., București, 1993, p. 463.

din Ciclul dogmatic și cel praznical, repartizate în funcție de importanța lor.

Registrul de bază, care este și cel mai înalt și care susține întreaga arhitectură a tâmplei, este străpuns la mijloc de o intrare mai mare numită „Poarta Frumoasă” – după termenul preluat din Noul Testament[7] (Fapte 3,2,10). În aceasta se găsesc cele două uși numite Sfintele Uși sau Uși Împărătești, datorită faptului că prin ele au acces numai clericii care poartă în mâini obiecte sfinte, dar mai ales pentru că prin aceste uși intră însuși Iisus Hristos, Împăratul Cerurilor, sub forma Sfintelor Daruri, la un moment anume al Sfintei Liturghii. În părțile laterale, adică în stânga și în dreapta Ușilor Împărătești sunt situate Ușile Diaconești, deoarece pe ele ies și intră diaconii la anumite momente ale slujbei[8].

Din punct de vedere iconografic, partea de jos a tâmplei găzduiește icoanele împărătești, numite așa și datorită faptului că flanchează Ușile Împărătești, dar mai cu seamă pentru că reprezintă cele două personaje sfinte din istoria mântuirii neamului omenesc – Mântuitorul Hristos și Maica Domnului. Aceste icoane se încadrează în ciclul dogmatic. Sunt icoanele cele mai mari de pe tâmplă pentru că reprezintă persoanele sfinte cele mai importante, prin poziționarea lor centrală în spațiul compozițional, activându-se principiul perspectivei psihologice[9], atât de frecvent întâlnit în întreaga artă de factură bizantină. În mod tradițional sunt reprezentați bust, nu figură întreagă, pentru ca partea cea mai expresivă a trupului, chipul, care transmite întreaga expresivitate duhovnicească să poată fi abordat la o dimensiune mai mare.

---

[7] CONSTANTINE CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 39.

[8] ENE BRANIȘTE, *Liturgica generală*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al B.O.R., București, 1993, p. 464.

[9] CONSTANTINE CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 40.



Iisus Pantocrator, cca. 1570-1580, Icoană din Moldova, Muzeul Național de Artă al României, București

Versiunea iconografică cea mai des întâlnită pe iconostas, pentru Icoana Împărătească, este reprezentarea lui Hristos în varianta *Pantocrator*, ceea ce se traduce prin Atotțiitorul sau Atotstăpânitorul. Termenul apare de multe ori în versiunea greacă a Bibliei. Chiar în Apocalipsă ne relatează Sfântul evanghelist Ioan: „Eu sunt Alfa și Omega, zice Domnul Dumnezeu, Cel ce este, Cel ce era și Cel ce vine, Atotțiitorul" (Apoc. 1,8), iar dogma Dumnezeului Atotțiitor este cuprinsă în Simbolul de credință niceo-constantinopolitan – Cred întru unul Dumnezeu, Tatăl Atotțiitorul...."[10]. Hristos este reprezentat singur, bust, cu fața prelungă, părul lung și bogat, strâns la spate, cu cărare pe mijlocul creștetului, fruntea mare, plină de înțelepciune, ochii mari și migdalați, pătrunzători, nasul subțire și drept, gura simplă, mustața se unește cu barba scurtă, ușor despărțită, întreg chipul emanând o frumusețe

[10] *Ibidem*, p. 47.

hieratică. În jurul capului este nimbul cruciger, cu inițialele Sale. În mâna stângă ține Evanghelia deschisă, iar cu mâna dreaptă binecuvântează. În paginile cărții stă scris cu litere mai mari decât în mod firesc, fie inițialele simbolice ale alfabetului grecesc – Alfa și Omega[11], fie un text potrivit, scos din înțelepciunea Evangheliilor. Amintim câteva astfel de texte: „Veniți, binecuvântații Părintelui Meu, moșteniți împărăția care este gătită vouă de la întemeierea lumii" (Mt. 25,34); „Să vă iubiți unul pe altul, precum Eu v-am iubit pe voi"; „Eu sunt Calea, Adevărul și Viața. Cel ce vine la Mine nu va locui întru întuneric și va avea Lumina vieții" (Ioan 8, 12).



Iisus Pantocrator, 1615-1616,
Zugravul Stoica din Târgoviște, Biserica Schitului Brădet

Icoana are inscripția IC XC în colțurile superioare, iar cuvântul Pantocrator apare în dreptul umerilor, despărțit în

[11] ENE BRANIȘTE, *Liturgica generală*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al B.O.R., București, 1993, p. 524.

două[12]. Icoana Împărătească a lui Iisus Hristos este poziționată întotdeauna în dreapta Ușilor Împărătești, spre sud. O icoană a lui Iisus Pantocrator, datată 1615-1616 și semnată Stoica Zugravul din Târgoviște se află în biserica schitul Brădet din județul Argeș. Această icoană este importantă pentru că este una dintre ultimele reprezentări ale lui Iisus bust, deoarece din a doua jumătate a secolului al XVII-lea se va generaliza reprezentarea Mântuitorului pe tron; icoana aduce mărturie despre nivelul „școlii" de pictură din Târgoviște și despre exigența clasei feudale românești în ceea ce privește arta[13].

Ca variante iconografice pentru icoana Împărătească a Mântuitorului mai putem întâlni icoana *Hristos Milostivul, Hristos Dătătorul de Viată,* sau *Hristos Dătătorul de Lumină*, reprezentările iconografice fiind identice, doar textul înscris în paginile deschise ale cărții sfinte diferă. Pentru tipul *Hristos Milostivul* întâlnim versetul „Milă voiesc, iar nu jertfă" (Mt. 9,13), sau „Mila lui în neam și în neam spre cei ce se tem de El" (Lc. 1,50), pentru icoana *Hristos dătătorul de Viață* este scris „Eu sunt învierea și Viața; cel ce crede în Mine, chiar dacă va muri, va trăi" (In. 11,25), sau „Eu sunt pâinea cea vie, care s-a pogorât din cer. Cine mănâncă din pâinea aceasta viu va fi în veci" (In. 6,51). Pentru varianta *Hristos dătătorul de Lumină* grăitoare sunt cuvintele evanghelistului Ioan: „Eu sunt Lumina lumii; cel ce îmi urmează mie nu va umbla în întuneric, ci va avea lumina vieții" (In. 8,12) sau „Lumina cea adevărată care luminează pe tot omul care vine în lume" (In. 1,9)[14].

---

12 Constantine Cavarnos, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 171.

13 Alexandru Efremov, *Icoane românești*, Meridiane, București, 2002, p. 49.

14 Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, Meridiane, București, 1975, p. 288.

Pantocratorul este înveșmântat de obicei într-o tunică roșie numită hiton, culoarea roșie simbolizând dumnezeirea, iar peste tunică are un veșmânt de culoare albastru închis sau verde, numit himation care reprezintă firea Sa omenească pe care Și-a însușit-o.



Iisus Pantocrator tronând,
sec. XVI-XVII, Biserica Sfinții Voievozi, Ruda Bârsești, Vâlcea

Prin cromatica veșmintelor, iconarul bizantin a reușit să sublinieze cele două firi, cea dumnezeiască și cea omenească, unite în persoana Mântuitorului[15]. Vedem deci, încă odată, cum arta bizantină nu se risipește în detalii netrebuincioase, în amănunte nesemnificative, ci caută să ajungă la esența lucrurilor într-un mod cât mai clar și mai pătrunzător.

15 DANIEL ROUSSEAU, *Icoana, lumina feței Tale*, Sophia, București, 2004, p. 216.



Iisus Împărat și Mare Arhiereu,
sec. XVI-XVII, Muzeul Național de Artă al României, București

Reprezentarea lui *Hristos-Mare Arhiereu* apare uneori pe iconostas, în locul icoanei *Hristos Pantocrator*, sau a celor descrise mai sus, reprezentare izvorâtă din cuvintele Sfântului Apostol Pavel din epistola către evrei: Hristos este numit acolo de mai multe ori Arhiereu „milostiv și credincios Arhiereu", „Arhiereu mare Care a străbătut cerurile", „Arhiereu Care a șezut de-a dreapta tronului slavei în ceruri" (Evrei 1, 3). Hristos este reprezentat stând pe tronul slavei, îmbrăcat în veșminte arhierești, pe cap purtând mitră. Inspirată la origine de coroanele regilor persani, în biserica creștină mitra amintește de coroana de spini purtată de Iisus Hristos în timpul patimilor, de unde vine și numele de coroană folosit în studiile de arheologie medievală[16].

O icoană împărătească a lui Iisus tronând se află în Biserica Sfinții Voievozi din Ruda-Bârsești, județul Vâlcea, icoană în care se simte o puternică influență a picturii

---

[16] I.D. ȘTEFĂNESCU, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, Meridiane, București, 1973, p. 206.

moldovenești din secolele al XVI-lea – al XVII-lea, ducând la concluzia că autorul este moldovean[17].



Iisus Împăratul Gloriei, a doua jum. a sec. XVI,
Biserica Schitului Ciocanul, Bughia de Jos, Argeș

În continuare vom prezenta și alte icoane înrudite temei lui Hristos Pantocrator.



Iisus Pantocrator tronând, 1596, Zugravi Ion și Sofronie,
Biserica Mânăstirii Pângărați, Neamț

---

17 ALEXANDRU EFREMOV, *Icoane românești*, Meridiane, București, 2002, p. 51.



Hristos Cel vechi de zile, sec. XVI, Peč, pictură murală

Reprezentarea lui *Hristos Cel vechi de zile*[18], pe marginea căreia au existat multe polemici, nu s-a răspândit în bisericile perioadei bizantine sau postbizantine. Sfinți Părinți precum Ioan Gură de Aur, Atanasie cel Mare, sau Chiril al Alexandriei Îl identifică pe *Cel vechi de zile* cu Iisus Hristos, idee exprimată și în imnografie: „Prunc Te-ai făcut pentru mine, Cel ce ești vechi de zile....”, sau „Cel vechi de zile, Prunc făcându-Se cu trupul, de Maica Fecioară la biserică este adus, plinind rânduiala Legii Sale...”, în timp ce unii iconari îl identifică cu Dumnezeu-Tatăl, prima Persoană a Sfintei Treimi, acest lucru fiind posibil poate datorită faptului că este înfățișat ca un bătrân cu părul și barba albă; acesta este motivul pentru care s-a zugrăvit rareori și nu în cupolă sau în zonele principale ale bisericii, ci în Sfântul Altar sau în pronaos, tocmai pentru a nu crea confuzii și dispute[19].

---

18 Tema „Celui Vechi de Zile” nu se regăsește pe iconostas (n. n.).

19 CONSTANTINE CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 176.

Mai există și alte reprezentări ale lui Hristos, mai rar întâlnite, precum „ *Somnul pruncului Iisus*”, „*Hristos la doisprezece ani învățând la templu*”, „*Hristos Emanuel*” și „*Hristos cu alt chip*”, toate legate de anumite texte din Sfânta Scriptură și care sunt cuprinse în iconografia picturii murale[20].



Somnul lui Iisus, 1310-1312, Mânăstirea Protaton, pictură murală

Dacă icoana lui Hristos înfățișează trăsăturile Dumnezeului care S-a întrupat devenind Om, icoana Maicii Domnului este reprezentarea primei ființe omenești care s-a îndumnezeit. De aceea, reprezentările Maicii Domnului se deosebesc de icoanele celorlalți sfinți, atât prin varietatea tipurilor iconografice, cât și prin cantitate și, mai mult, prin intensitatea cu care sunt cinstite[21], fapt pentru care le vom acorda un spațiu mai însemnat în lucrarea noastră.

Potrivit Tradiției Bisericii Ortodoxe, primele icoane ale Maicii Domnului aparțin Sfântului Evanghelist Luca, icoane pe care le-a pictat încă din timpul vieții Fecioarei Maria. Chiar dacă nu s-a păstrat nici una din aceste icoane, icoanele numite „ale Sfântului Luca”, care astăzi sunt foarte

---

[20] *Ibidem*, p. 178.

[21] Leonid Uspensky, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă*, Anastasia, București, 1994, p. 21.

numeroase, fac parte dintr-o tradiție și au la bază originalele pictate de evanghelist[22].



Sf. Luca pictând, încep. sec. XV, icoană bizantină

Icoana Împărătească a *Maicii Domnului cu Pruncul* este așezată pe iconostas întotdeauna în partea stângă a Ușilor Împărătești, adică spre nord. Fecioara Maria este reprezentată bust, ținându-L pe Pruncul Iisus pe brațul stâng, înspre Ușile Împărătești, pentru a aminti credincioșilor care o privesc că Iisus este calea prin care se intră în Împărăția lui Dumnezeu.

Locul pe care i-l acordă Biserica, în dogmă și în Liturghie Panaghiei, adică Preasfintei, este foarte important, înălțând-o mai presus de toți sfinții și de toate ierarhiile cerești, cult ce se reflectă în numărul mare de icoane care îi sunt închinate. Locul Fecioarei Maria în istoria mântuirii este unul central, datorită faptului că este Maică a Domnului, Theotokos, chiar această denumire conținând

[22] *Ibidem*.

întreaga istorie a iconomiei divine în lume[23], fapt pentru care această calitate a ei este precizată prin inscripție pe fiecare icoană. Aspectul duhovnicesc se reflectă în evocarea rolului Mariei ca mijlocitoare pentru oameni, reprezentată în tipul *Orantei cu brațele deschise*, aceste două aspecte alcătuind cei doi poli între care se înscriu toate celelalte subiecte ale numeroaselor tipuri iconografice ale Fecioarei Maria. Clasificarea icoanelor Maicii Domnului este foarte dificilă, pe de o parte datorită faptului că tipurile iconografice au suferit transformări, încă din Evul Mediu timpuriu, fiecare tip având numeroase variante, iar pe de altă parte sunt greu de urmărit datorită complexității epitetelor ce exprimă o calitate sau alta a Fecioarei. Astfel, putem întâlni pe o icoană de tipul Hodighitria, calificativul Eleusa. Trebuie deci, să facem distincția între un tip determinant și numele înscris în icoană, nume care este expresia unei virtuți atribuite Maicii Domnului[24].

În iconografie, Maica Domnului este reprezentată întotdeauna împreună cu Fiul ei, pentru că excepțiile sunt foarte puține și bine întemeiate; Fecioara Maria apare fără Pruncul Iisus în scena Buneivestiri, unde, evident încă nu-L născuse pe Fiul; în unele variante de Orantă, unde apare în gestul rugăciunii, cu ambele brațe ridicate spre cer și în varianta Deisis, unde, apare în dreapta tronului slavei, ca intercesoare, ca mijlocitoare între oameni și Hristos, împreună cu Sfântul Ioan Botezătorul (sau alt Sfânt patron al bisericii).

În iconografia Maicii Domnului, imaginea tema *Hodighitriei*, adică *Îndrumătoarea,* ocupă un loc privilegiat,

---

23 LEONID USPENSKY, VLADIMIR LOSSKY, *Călăuziri în lumea icoanei*, Sophia, București, 2003, p. 106.

24 EGON SENDLER, *Icoanele bizantine ale Maicii Domnului*, Sophia, București, 2008, p. 77.

atât în Răsărit, cât și în Apus. Potrivit Tradiției, icoana *Maicii Domnului Hodighitria* a fost zugrăvită de Sfântul Evanghelist Luca însuși, icoană pe care Fecioara Maria ar fi binecuvântat-o: „Harul meu va fi cu această icoană”[25]. Începând cu secolul al XIII-lea, *Hodighitria* își fixează definitiv forma în iconografie, formă ce se va răspândi în întreg Răsăritul creștin, unde acumulează numeroase variante în fiecare regiune în care este cinstită. Fiecare din aceste replici primește noi nume, în funcție de zonă sau de vreun eveniment mai important. Aceste reprezentări însă nu se deosebesc mult între ele, rămânând fidele tipului original[26]. *Maica Domnului Hodighitria* exprimă chipul cel mai solemn și mai riguros al Mariei.



Maica Domului Hodighitria, încep. sec. XVI, Mânăstirea Govora, Vâlcea Atelier de școală grecească târzie, Muzeul Național de Artă al României, București

---

[25] *Ibidem*, p. 87.
[26] *Ibidem*, p. 101.

Întreaga înfățișare este hieratică, nemișcată. Fecioara, reprezentată bust, Îl susține pe Prunc pe brațul stâng, cu mâna dreaptă arătând înspre El, Împăratul lumii. Cu capul drept, frontal, ochii mari și migdalați ai Maicii și ai Pruncului privesc înspre în față, în depărtare. Nasul drept, îngust, buzele subțiri.



Maica Domului Hodighitria,
sec. XV-XVI, Biserica Mânăstirii Agapia, Neamț

Pe veșmântul Mariei, numit maforion, de culoarea vinului negru, se pot zări trei stele – pe umeri și pe frunte, simbolizând Pururea Fecioria ei: înainte, în timpul și după Naștere. Iisus nu este reprezentat copil, deși stă în brațele Maicii Sale, ci este reprezentat tipul lui Iisus Emanuel, Pruncul „Dumnezeu cel mai înainte de veci”, plin de înțelepciune, cu fruntea mare, sprâncene ferme, cu privirea în față, binecuvântează cu mâna dreaptă, în timp ce în stânga ține rotulusul, simbolul Evangheliei pe care o vestește[27]. Trupul Său este îmbrăcat într-un himation cu fir de aur.

[27] DANIEL ROUSSEAU, *Icoana, lumina feței Tale*, Sophia, București, 2004, p. 170.



Maica Domului încadrată de profeți, sec. XVI, Mânăstirea Văratec, Neamț

Capul Îi este înconjurat de o aureolă cu cruce și cu înscris ca pe icoana Pantocratorului. Mâna dreaptă a Mariei arată spre Fiu, Care prin ea a venit în lume. Inscripția acestei icoane este cea tipică, adică abrevierea numelui Maicii Domnului în colțurile superioare (MP OV), iar însușirea Hodighitria ceva mai jos. Deasupra Pruncului apar abrevierile numelui lui Iisus Hristos (IX XC).

Această variantă iconografică este foarte răspândită pe întreg teritoriul țării noastre și apare foarte de timpuriu; dar începând cu cea de-a doua jumătate a secolului al XVII-lea se renunță treptat la reprezentarea tradițională în Icoanele Împărătești se vizualizează redarea întreagă a figurilor, tronând în jilțuri. În ceea ce privește iconografia Maicii Domnului și a lui Iisus, se va trece treptat și tot mai des de la reprezentarea *Hodighitria* și *Pantocrator* la cea de *Învățător* și *Mare Arhiereu*, iar în cazul Mariei la variantele *Eleusa*, a *Patimilor* sau a *Îngerilor*[28], variante pe care le vom prezenta în continuare.

---

[28] ALEXANDRU EFREMOV, *Icoane românești*, Meridiane, București, 2002, p. 52.



Maica Domului cu Pruncul Hodighitria,
Biserica Humorul Vechi



Maica Domului cu Pruncul Hodighitria,
1549, Episcopia Romanului, Neamț



Maica Domului cu Pruncul Hodighitria,
încep. sec. XVII, Mânăstirea Pângărați,
Muzeul Național de Artă al României, București

O altă variantă a icoanei Maicii Domnului, foarte des întâlnită, este cea numită *Eleusa* sau *Milostiva.* Fața Maicii Domului și cea a Pruncului se ating, mama având capul înclinat cu dragoste înspre Prunc, într-un gest de tandrețe, dar ochii sunt îndreptați spre privitor, plini de dragoste și de tristețe. Fiul arată la rândul Lui un gest de afecțiune înspre mamă. Cea mai cunoscută icoană a acestui tip este *Maica Domnului din Vladimir*, lucrare realizată la Constantinopol în jurul anului 1125[29]. Chipul Mariei este de o frumusețe cerească, dar pe care se vede suferința lăuntrică, care trăiește deja drama crucii, chiar dacă își ține Pruncul în brațe.

---

[29] CONSTANTINE CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 188.



Maica Domnului cu Pruncul –Eleusa,
1624-1625, Biserica Sf. Voievozi, Ruda Bârseşti, Argeş



Maica Domnului cu Pruncul –Eleusa, sec. XVI-XVII,
Biserica Mânăstirii Stăneşti, Vâlcea, Andrei Zugravu



Maica Domnului cu Pruncul –Eleusa,
sec. XVI-XVII, Palatul Episcopal Vâlcea



Maica Domnului cu Pruncul –Eleusa,
sec. XVI-XVII, Biserica Albă din Târgoviște, Dâmbovița

Varianta *Maica Domnului Glykophilousa* este foarte apropiată de cea a *Eleusei*, deosebindu-se doar prin mici gesturi. Am putea-o considera ca fiind chiar o variantă a reprezentării *Eleusa*, o evoluție a acestui tip iconografic. Maica Domnului stă cu capul înclinat și lipit de cel al Pruncului, ca și în varianta *Eleusa*, doar că aici Pruncul Își întinde mâna dreaptă, atingând obrazul mamei, iar în cea stângă ține un filacter. Icoana își are originea în epoca bizantină și este expresia supremă a iubirii și a dragostei, de altfel termenul Glykophilousa este tradus prin „Dulce Iubitoarea", în acord cu utilizarea evanghelică a cuvântului „a iubi" (In. 21, 15-17)[30].



Maica Domnului cu Pruncul – Glykophilousa,
1671, Ilișua, Muzeul Mitropoliei Clujului

Începând din secolul al XV-lea, diversificarea icoanelor provenite din tipul Hodighitria este destul de mare, detaliile adăugate în timp ajungând să modifice

[30] *Ibidem*, p. 189.

compoziția și chiar să-i dea un nou sens teologic[31]. Un astfel de exemplu este icoana *Maica Domnului a Patimii*, tip iconografic care datează tot din perioada bizantină și care combină elemente ale *Hodoghitriei* și *Eleusei*, având ca element caracteristic reprezentarea câte unui înger în fiecare dintre cele două colțuri superioare ale panoului. Îngerii țin în mână uneltele patimilor Mântuitorului – unul susține crucea, celălalt sulița și buretele. Fecioara Maria Îl are pe Pruncul Iisus pe brațul stâng, iar cu cealaltă mână ține mâna Sa, El se uită înspăimântat înspre îngerul care poartă crucea. Expresia amândurora este gravă. Icoana poartă inscripția „Maica Domnului Prea Sfânta Fecioară a Patimii”. Cea mai cunoscută icoană înfățișând acest tip este icoana pictată de Andreas Ritsos în secolul al XV-lea, după căderea Constantinopolului.



Maica Domnului a Patimii, sf. sec. XV, Creta, Grecia, Andreas Ritzos, Biserica Sf. Nicolae, Șchei

31 EGON SENDLER, *Icoanele bizantine ale Maicii Domnului*, p. 101.

Varianta *Maica Domnului a Îngerilor* provine din tipul *Maica Domnului a Patimilor*, doar că Iisus nu stă cu capul întors înspre îngerul din colțul icoanei, ci privește înspre mama Sa[32].

Dacă este reprezentată figură întreagă, Maica Domnului este așezată pe tron, cu Pruncul pe genunchi, într-o atitudine solemnă. Această reprezentare își are originea în picturile catacombelor și împodobește în special absida principală a bisericilor. Ea nu a devenit un tip iconografic propriu-zis, denumirea *Maica Domnului mai înaltă decât cerurile,* Kyriotissa, arătând locul care îi este rezervat în conca altarului. În icoane, Maica Domnului este reprezentată stând pe tron, uneori într-o atitudine maiestuoasă, alteori în atitudinea *Îndurătoarei*, redând imaginea măreției sale suprafirești[33].

Aceste variante iconografice ale icoanei Maicii Domnului cu Pruncul pot apărea fie ca Icoane Împărătești, pe tâmplă, fie ca icoană venerată și pusă la închinat pe tetrapod, sau ca icoană de hram în bisericile care au ca hram una din sărbătorile Maicii Domnului.

Reprezentările Maicii Domnului cu Pruncul sunt mult mai numeroase decât cele amintite până acum. Este reprezentată alăptându-și Fiul, numită *Galaktotrophusa*, varianta a apărut foarte de timpuriu în arta creștină, devenind una din temele preferate ale Apusului, umanizând istoria mântuirii[34].

---

32 CONSTANTINE CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 190.

33 EGON SENDLER, *Icoanele bizantine ale Maicii Domnului*, p. 85.

34 DANIEL ROUSSEAU, *Icoana, lumina feței Tale*, Sophia, București, 2004, p. 170.



Maica Domnului cu Pruncul Hodighitria, tronând, 1711-1712, Biserica Mânăstirii Govora, Iosif ieromonah Zugravul



Maica Domnului Protectoarea, încep. sec. XVIII, Muzeul Național de Artă al României, București

Oranta, cu origini în pictura catacombelor, este tipul Maicii Domnului care se roagă, cea care imploră și mijlocește pentru noi oamenii. Este reprezentată cu mâinile ridicate în sus, exprimând foarte limpede rolul Maicii Domnului în iconomia mântuirii. Tipul *Maicii Domnului Orantă* nu se limitează doar la reprezentarea Mariei în picioare sau bust, ci face parte și din icoana praznicului Înălțării. Deși plasată în centrul compoziției, în mijlocul Apostolilor, Fecioara Maria nu ia parte la tulburarea ucenicilor, ci, întoarsă cu fața către privitor, își înalță mâinile spre Fiul său Care Se înalță la cer într-o mandorlă[35]. Și la această icoană există numeroase variante iconografice, una însemnată fiind *Maica Domnului Platytera*, am putea spune o Orantă cu Pruncul, dar o formulă mai completă a aceleiași idei: Maica Domnului este mijlocitoarea, care Îl ține pe Fiul său în dreptul pieptului, strălucind într-un medalion de slavă, simbolul dumnezeirii. Pruncul dumnezeiesc stă cu brațele întinse, făcând cu ambele mâini gestul binecuvântării. Temeiul biblic al acestei icoane este proorocia lui Isaia: „Domnul meu vă va da un semn: Iată, Fecioara va lua în pântece și va naște Fiu și vor chema numele Lui Emanuel" (Is. 7, 14)[36].

Icoana *Izvorul tămăduirii*, sau *Maica Domnului izvor al vieții*, se întâlnește atât în reprezentările murale, cât și în icoanele pe suport și se așază pe tâmpla bisericilor cu acest hram sau pe tetrapod la închinat[37]. Are ca temei imnele mariale: *Bucură-te, izvorule al bucuriei celei neîncetate; Bucură-te, șuvoi al frumuseții celei negrăite, Bucură-te, izgonitoare a tuturor*

---

35 EGON SENDLER, *Icoanele bizantine ale Maicii Domnului*, p. 107.

36 *Ibidem*, p. 120.

37 CONSTANTINE CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 191.

bolilor. Această icoană exprimă ideea că Maica Domnului L-a născut pe Hristos, Care este Dătătorul apei vii a Duhului. Reprezentările pot fi diverse, de la cele mai simple, în care Maica Domnului apare singură, până la cele mai complexe, unde este înfățișată cu Pruncul Hristos Care binecuvintează cu mâna dreaptă în timp ce în stânga ține un rotulus, într-un vas baptismal din care se revarsă apă[38].

Fără a epuiza studiul asupra iconografiei Maicii Domnului, iconografie foarte bogat reprezentată mai cu seamă în pictura murală, de exemplu prin scenele *Imnului Acatist*, numeroase și de o rară frumusețe, temele *Soborul Maicii Domnului*, *Axion estin* sau *Cuvine-se cu adevărat*, *De tine se bucură*, care pot face subiectul unei lucrări separate, vom trece mai departe în analizarea icoanelor specifice tâmplei.



Rugul lui Moise, sec. XVI, Mânăstirea Agapia, Neamț

[38] *Ibidem*.



Icoană din Acatistul Maicii Domnului,
sec. XVI, Mânăstirea Agapia, Neamț

Un loc foarte important în iconografia tradițională ortodoxă și implicit în iconografia tâmplei, îl ocupă chipul *Sfântului Ioan Botezătorul și Înaintemergătorul* Domnului. Icoana apare în registrul principal, dacă este icoană de hram, lângă icoana Mântuitorului, în partea dreaptă, dar poate apărea și lângă cea a Maicii Domnului, în parte stângă, ca icoană pusă spre închinare. În registrele superioare, el se regăsește în icoana Deisis. Importanța ce i se acordă se bazează pe ceea ce Însuși Hristos afirmă despre el: „mai mult decât un prooroc. Că este acela despre care s-a scris: „Iată, Eu îl trimit înaintea feței Tale pe îngerul Meu, care- Ți va pregăti calea de dinaintea Ta”. Adevărat grăiesc vouă: nu s-a ridicat între cei născuți din femei unul mai mare decât Ioan Botezătorul” (Mt. 11, 9-11). Dacă icoana sfântului apare în registrul principal, lângă icoana Mântuitorului, atunci nu este reprezentat frontal, ci trei sferturi, bust, ușor întors către

Hristos, cu mâinile întinse în rugăciune[39]; în unele variante poate ține într-una din mâini un filacter desfășurat, pe care se poate citi un îndemn la pocăință: „Pocăiți-vă că s-a apropiat Împărăția cerurilor... iată securea la rădăcina pomilor zace; deci tot pomul care nu face roadă bună se taie și în foc se aruncă" (Mt. 3,2,10). Ochii și mâinile exprimă o stare de rugăciune, chipul ascetic și auster, părul lung, revărsat pe umeri, iar trupul înveșmântat; este reprezentat ca un om al pustiei, prototipul marilor anahoreți creștini.



Sfântul Ioan Botezătorul, sf. sec. XVII,
Biserica Adormirea Maicii Domnului, Jigoreni, Vaslui

Tot din textul biblic, după cum am citat mai sus, este inspirată scena, ceva mai complexă, a compoziției Sfântului Ioan Botezătorul reprezentat cu aripi, sub formă de înger. Acest tip iconografic era prezent deja în secolul al XIII-lea în Serbia, devenind tot mai frecvent din secolul al XIV-lea[40]. Este

---

39 *Ibidem*, p. 194.

40 LEONID USPENSKY, VLADIMIR LOSSKY, *Călăuziri în lumea icoanei*, Sophia, București, 2003, p. 128.

reprezentat figură întreagă, cu două aripi mari la spate, înalt, foarte slab, cu brațele și picioarele foarte subțiri, descoperite, cu părul lung, revărsat pe umeri și cu un chip ascetic și dârz care exprimă credință. Este înveșmântat într-o tunică verde oliv și o mantie în nuanțe de brun. În colțul drept de sus al icoanei este reprezentat Iisus, ieșind din ceruri, binecuvântându-l. Sfântul face gestul binecuvântării cu mâna dreaptă; în timp ce în stânga ține un filacter desfășurat, pe care stă scris cu litere mari un text (cu mesaj puternic). La baza crestelor pietroase din spatele Sfântului, reprezentând pustia, se află o secure care „zace la rădăcina pomilor" (Mt. 3,10), în timp ce în colțul din stânga, jos al icoanei se vede o tipsie cu capul Sfântului Ioan Botezătorul, ce amintește de sfârșitul mucenicesc al vieții sale. Inscripția ambelor tipuri de icoane este „Sfântul Ioan Înaintemergătorul"[41].



Sfântul Ioan Botezătorul, Îngerul deșertului, sec. XVII-XVIII, Muzeul Național de Artă al României, București

---

41 Constantine Cavarnos, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 196.

În locul icoanei Sfântului Ioan Botezătorul putem întâlni icoanele altor sfinți mai venerați în acea zonă sau în comunitatea respectivă, cum ar fi Sfântul Nicolae, Sfântul Gheorghe, Sfântul Dumitru, Cuvioasa Parascheva sau alții[42].



Sf. Ier. Nicolae, sec. XVII, icoană împărătească, Mânăstirea Lupșa

Icoana de hram este importantă pentru fiecare biserică și este reprezentarea sfântului care patronează biserica respectivă, sau a scenei care reprezintă hramul. Această icoană este și ea de dimensiuni mari și își are locul în extremitatea dreaptă a tâmplei, în registrul principal.

Pe Ușile Împărătești se zugrăvește icoana Bunei Vestiri, a cărei iconografii coboară până în vremurile vechi ale picturii din catacombe.

---

[42] ENE BRANIȘTE, *Liturgica generală*, Ed. IBM al al B.O.R., București, 1993, p. 465.



Sf. Arh. Mihail, sec. XVII, icoană împărătească, Mânăstirea Lupșa

O reprezentare a Bunei Vestiri se găsește în catacomba Priscillei, secolul al II-lea, iconografia ei rămânând fundamental neschimbată, diferențele fiind doar de detaliu[43]. Scena este pătrunsă de bucuria lăuntrică a împlinirii promisiunii Vechiului Testament: „Astăzi este începutul mântuirii noastre și arătarea tainei celei din veac; Fiul lui Dumnezeu Fiu Fecioarei se face, și Gavriil darul îl binevestește, pentru aceasta și noi împreună cu dânsul Născătoarei de Dumnezeu să-i strigăm: Bucură-te, cea plină de dar, Domnul este cu tine" (Troparul praznicului). Această bucurie se revarsă în întreaga compoziție. În cele patru colțuri ale Ușilor Împărătești, încadrând scena Bunei Vestiri, sunt reprezentați, în medalioane mici, cei patru evangheliști, ca cei care au adus în scris vestea cea bună a Întrupării Mântuitorului.

---

[43] LEONID USPENSKY, VLADIMIR LOSSKY, *Călăuziri în lumea icoanei*, Sophia, București, 2003, p. 186.



Bunavestire, Uși Împărătești, sf. sec. XVI,
Biserica din Cârligul, Neamț,
Muzeul Național de Artă al României, București

Pe Ușile Diaconești sunt pictați Arhanghelii Mihail și Gavril, ca păzitori ai Ușilor Raiului[44] și, deși fac parte din „netrupeștile puteri”, se pot reprezenta în icoane deoarece s-au făcut văzuți unor sfinți, în diferite forme, circumscriși[45], cum este și exemplul Arhanghelului Gavriil, care s-a arătat Maicii Domnului cu chip de înger, sau îngerul care le-a apărut mironosițelor la Mormântul lui Hristos cu chip de tânăr. Arhanghelii și îngerii sunt reprezentați în iconografie

[44] ENE BRANIȘTE, *Liturgica generală*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al B.O.R., București, 1993, p. 465.

[45] CONSTANTINE CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 202.

întotdeauna înveșmântați, purtând tunică și mantie. Ei apar ca tineri, fără barbă, în Scriptură spunându-ni-se că apar ca ființe bărbătești, cu părul cârlionțat, legat strâns cu o panglică ale cărei capete se desfac ușor. În mâna dreaptă poartă un toiag, simbol al autorității pe care au primit-o de la Dumnezeu, ca mesageri ai Săi, în timp ce în stânga țin un disc cu monograma lui Hristos, care simbolizează veșnicia lui Hristos Dumnezeu și nu o sferă simbolizând universul, cum greșit se reprezintă în unele icoane, deoarece ei nu sunt atotputernici, ca Dumnezeu, ci sunt și ei ființe create[46].

Ciclul praznical al tâmplei cuprinde principalele icoane, înfățișând praznice împărătești în număr de douăsprezece, ordinea lor fiind fie cea cronologică a evenimente lor, fie cea indicată de cursul anului bisericesc, care se știe că nu corespunde cu cel al anului civil, anul bisericesc începând la 1 septembrie[47]. Lista cu praznicele împărătești este unanim recunoscută, erminiile recomandând să se zugrăvească, dacă spațiul o permite, și icoanele unor zile liturgice din anul bisericesc care nu sunt praznice împărătești, dar sunt cinstite ca sărbători mari: *Învierea lui Lazăr, Răstignirea, Duminica lui Toma.*

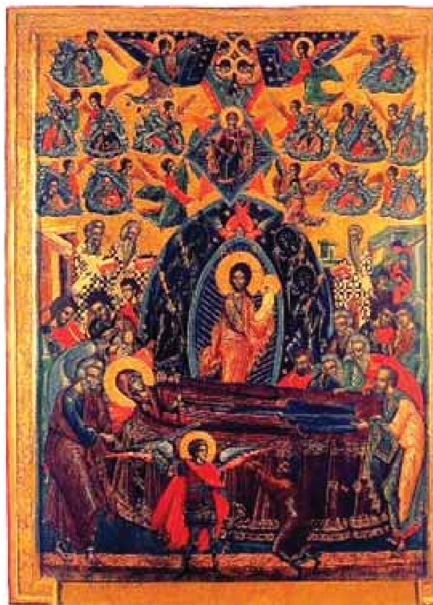
Cele douăsprezece icoane praznicale se așază câte șase, simetric față de icoana centrală care poate reprezenta fie *Învierea Domnului*, fie *Răstignirea*. Astfel, șirul icoanelor praznicale începe de la stânga la dreapta, după cum urmează: *Nașterea Maicii Domnului, Înălțarea Sfintei Cruci, Intrarea în biserică a Maicii Domnului, Nașterea Domnului, Botezul Domnului, Întâmpinarea Domnului, Buna Vestire, Intrarea Domnului în Ierusalim, Înălțarea Domnului, Pogorârea Sfântului Duh, Schimbarea la față, Adormirea Maicii Domnului*[48].

---

[46] *Ibidem*, p. 208.

[47] Ene Braniște, *Liturgica generală*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al B.O.R., București, 1993, p. 133.

[48] *Ibidem*, p. 466.



Adormirea Maicii Domnului,
prima jum. a sec. XVI, Biserica Mânăstirii Humor

Uneori între icoanele praznicelor apare și icoana reprezentând *Cina cea de Taină*, lucru incorect, deoarece, spre deosebire de celelalte sărbători, care se celebrează o dată pe an, *Cina cea de Taină* se prăznuiește de fiecare dată când se săvârșește Sfânta Liturghie; de altfel icoana face parte din ciclul liturgic, reprezentând *Împărtășirea Apostolilor*[49].

O icoană de o importanță deosebită în întreaga iconografie este prezentă pe tâmplă, amplasată între primele două registre sau chiar în locul celei centrale din registrul doi. Este vorba despre *Icoana Nefăcută de Mână*, numită și *Mandylion*, sau *Sfânta Mahramă*, iar în Apus *Sfânta Față.* Această icoană înfățișează chipul lui Hristos *„acheiropoietos*”, expresia grecească a termenului „nefăcut de mână omenească”. Tradiția Bisericii Ortodoxe afirmă că este

[49] CONSTANTINE CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 67.

prima icoană a lui Hristos, apărută încă din timpul vieții Sale pământești, fapt pentru care ocupă locul central printre icoanele lui Hristos[50].



Sfânta Mahramă, sec. XII, Școala din Novgorod

Mulți istorici și teologi descriu originea acestei icoane, care nu s-a păstrat până la noi, dar care a supraviețuit datorită generațiilor succesive de iconari care au reprodus asemănările ei în biserici. Textul stihirei de la Litie, dă dovada provenienței acestei imagini: „înfățișând preacuratul Tău chip, l-ai trimis credinciosului Abgar, cel ce voise a Te vedea, Tu, Care după Dumnezeire, nevăzut ești heruvimilor" (stihira glasului 8 la vecernie).

Cel mai vechi autor de necontestat care amintește de icoana trimisă lui Abgar, regele Edessei, este Evagrie, autorul unei *Istorii bisericești* din secolul al VI-lea care, referindu-se la portretul lui Iisus întipărit pe pânză îl

---

[50] LEONID USPENSKY, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă*, Anastasia, București, 1994, p. 17.

numește „icoana făcută de Dumnezeu”[51]. Istoria reprezentării *acheiropoietos* este cuprinsă în Mineiul pe luna august și, prezentată sumar este următoarea: regele Abgar V al Edessei, capitala unei mici regiuni între Tigru și Eufrat, suferind fiind de lepră, o boală cumplită a vremii, a trimis pe arhivarul său, Anania (Hannan), la Hristos pentru a-L aduce la Edessa să-I vindece, iar dacă nu poate să vină, atunci să-I facă portretul, deoarece acest trimis era și pictor. Dar acesta nu a reușit să-I facă portretul din pricina „slavei negrăite a chipului Său care se schimba mereu sub puterea harului”. Văzând acest lucru, Hristos a cerut apă, S-a spălat și Și-a șters fața cu o pânză pe care s-au întipărit trăsăturile feței Sale. Apoi a trimis pânza împreună cu scrisoarea, înapoi regelui Abgar, care, când a primit-o s-a vindecat. Regele s-a convertit la creștinism împreună cu supușii lui, punând Sfânta Mahramă în locul unui idol, deasupra porții cetății. Cronicile scrise menționează că Regatul Edessei a fost primul Stat din lume care a devenit creștin între anii 170 și 214, în vremea lui Abgar IX[52]. Importanța acestei icoane rezidă din faptul că, înainte de orice, această imagine este Însuși Cuvântul întrupat Care Se arată în „templul trupului Său” (In. 2,21); reprezintă chipul autentic al Dumnezeului Om și provine din contactul imediat cu fața Lui. Nu este o imagine creată de om[53]. De atunci, legea mozaică care interzicea reprezentarea chipurilor, nu mai are sens, căci icoanele lui Hristos au devenit mărturii incontestabile ale Întrupării lui Dumnezeu. Sinodul VII Ecumenic acceptă autenticitatea Sfintei Mahrame ca fiind archeiropoietos și o folosește ca argument al acceptării sfintelor icoane în biserică, în virtutea unei tradiții vechi, în lupta cu iconoclaștii[54].

---

[51] *Ibidem*.

[52] *Ibidem*.

[53] *Ibidem*, p. 18.

[54] CONSTANTINE CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 169.



Sfânta Mahramă,
1313-1314, Mânăstirea Studenica, pictură murală

Iconografia acestei reprezentări a *chipului nefăcut de mâna omului* este clară, fără multe variațiuni. Este reprezentată doar fața lui Hristos, fără gât sau umeri, frontal, perfect simetric. Trăsăturile regulate ale feței sunt redate schematic. Ochii larg deschiși, întorși către privitor sunt pătrunzători și transmit mesajul: „Hristos nu a venit în lume ca să o judece, ci ca să o mântuiască” (In. 3,17). Chipul este înconjurat de părul care cade în bucle, de o parte și de alta a feței, barba este uneori simplă, alteori despicată. Nimbul care înconjoară capul Mântuitorului este cruciger și se va regăsi în această formă în toate reprezentările lui Hristos, literele grecești de pe cele trei brațe ale crucii însemnând numele divin *Cel ce este*, aparținând naturii divine a lui Hristos[55]. Ele sunt extrase din Sfânta Scriptură și exprimă modul de ființare a lui Dumnezeu – veșnic, atemporal. Chipul este zugrăvit pe o pânză pe care se află abrevierea grecească a numelui lui Hristos, IC XC, iar în partea superioară a panoului este inscripția „Sfânta Mahramă”[56]. Mandylionul exprimă mai bine ca oricare altă

55 LEONID USPENSKY, VLADIMIR LOSSKY, *Călăuziri în lumea icoanei*, Sophia, București, 2003,p. 103.

56 CONSTANTINE CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 167.

icoană principiul dogmatic al iconografiei: posibilitatea reprezentării lui Hristos își are fundamentul în faptul Întrupării.

Registrul următor al tâmplei găzduiește cele două-sprezece icoane ale sfinților apostoli, înfățișați întregi, stând în picioare. Acest registru face parte, alături de cel al icoanelor praznicelor, din Ciclul Praznical. Icoanele sunt dispuse simetric față de centru, în fiecare parte fiind câte șase icoane ale sfinților apostoli. Cei mai apropiați de Hristos sunt apostolii Petru, în partea de nord și Pavel în cea de sud, ceilalți apostoli fiind aranjați în ordinea vârstei, începând de la centru, de la cei mai bătrâni până la cei mai tineri[57]. În mijlocul lor este reprezentat *Mântuitorul* fie ca *Învățător*, fie ca *Arhiereu*. De cele mai multe ori se află în mijloc icoana numită *Deisis,* adică rugăciune, care împreună cu apostolii formează un *Deisis extins*. În scena *Deisis,* Mântuitorul este reprezentat în varianta *Hristos-Judecător*, stând pe tronul slavei, încadrat în partea dreaptă de Maica Sa, iar în parte stângă de Sfântul Ioan Botezătorul, Înaintemergătorul, ambii într-un gest de rugăciune[58]. Sfinții acestui registru sunt dispuși într-o succesiune strictă, ritmică, formând o mișcare comună care îl atrag și pe privitor în rugăciunea lor spre Dumnezeul Întrupat[59]. Acesta este centrul iconostasului și reprezintă mijlocirea, prin rugăciunea întregii Biserici a lui Hristos, pentru iertarea păcatelor lumii. Mântuitorul se află în mijloc ca Răscumpărător și Cap al Bisericii Care S-a jertfit pe Sine pentru oameni[60].

---

57 *Ibidem*, p. 42.

58 ENE BRANIȘTE, *Liturgica generală*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al B.O.R., București, 1993, p. 467.

59 LEONID USPENSKY, VLADIMIR LOSSKY, *Călăuziri în lumea icoanei*, Sophia, București, 2003, p. 95.

60 *Ibidem*, p. 96.



Iisus Împărat și Mare Arhiereu, 1704-1705,
Biserica mare a Mânăstirii Polovragi, Hranite Zugravul



Iisus Împărat și Mare Arhiereu, sec. XVI-XVII,
Muzeul Național de Artă al României, București

În registrul cel mai de sus al tâmplei se zugrăvesc chipurile a doisprezece dintre proorocii Vechiului Testament. Între prooroci pot să apară și patriarhii sau drepții Vechiului Testament, având în mijloc icoana Maicii Domnului cu Pruncul în brațe, ca Cel prin Care s-au împlinit profețiile proorocilor. În bisericile noastre, cele trei registre de icoane sunt egale ca mărime.

Compoziția tâmplei culminează cu crucea pe care este zugrăvit Mântuitorul răstignit, sub brațele crucii aflându-se cele două molenii, respectiv două icoane mai mici reprezentându-i în partea stângă pe Maica Domnului, iar în dreapta pe Sfântul Ioan Evanghelistul, ambii în picioare, în atitudine de jelire[61].



Crucea cu molenii,
Biserica lui Mihai Viteazul, Ocna Sibiului

Pe lângă icoanele aflate pe tâmplă, în bisericile ortodoxe se mai găsesc icoane pe mobilierul făcut special în

[61] Ene Braniște, *Liturgica generală*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al B.O.R., București, 1993, p. 467.

acest scop. Acesta se numește iconostas în cazul în care găzduiește icoane mai importante, ale unor sfinți mai venerați, sau chiar icoane făcătoare de minuni, sau tetrapod dacă susține icoanele puse la închinat, icoane care se schimbă în funcție de sărbătoarea momentului.

Tâmpla constituie un ansamblu iconografic complex, care reprezintă, pe de o parte, o recapitulare a întregii iconografii a bisericii, iar pe de altă parte, este un rezumat concentrat al întregii istorii sacre a mântuirii neamului omenesc.

La intersecția celor două axe principale ale tâmplei, orizontala și verticala, se află Iisus Hristos ca Mântuitor, Dumnezeu al iubirii. Prin El se realizează unirea dintre Vechiul Testament, reprezentat pe tâmplă de Sfinții Prooroci și Noul Testament, reprezentat de Sfinții Apostoli; prin El se realizează mântuirea lumii, recapitulată prin scenele cele mai importante, de la Buna Vestire „începătura mântuirii noastre", până la momentul culminant al Răstignirii, prin care se înfăptuiește Mântuirea. Iconografia catapetesmei ajutând, prin urmare, la înțelegerea sensului Liturghiei și a scopului ei ultim – unirea credincioșilor cu Hristos[62].

Pe lângă icoanele de pe tâmplă și din biserică, se mai executau icoane și pentru palatele domnești sau casele marilor feudali, cu o tematică destul de restrânsă la început, care cuprindea cele mai importante persoane din ierarhia bisericească, pentru ca mai târziu, după secolul al XVI-lea, când temele iconografice se diversifică să abordeze scenele complexe ale praznicalelor[63]. În aceste ateliere legate de domnie își vor face apariția, mai timid la început, primele manifestări de laicizare a picturii, precum și noile tendințe în artă, atelierele de pe lângă mănăstiri fiind strict controlate de Biserică[64].

---

62 *Ibidem*, p. 472.

63 ALEXANDRU EFREMOV, *Icoane românești*, Meridiane, București, 2002, p. 20.

64 *Ibidem*, p. 21.

DATE DESPRE MEȘTEȘUGUL ICOANEI

În țara noastră au existat în vechime icoane pictate în encaustică, mozaic, icoane săpate în os, fildeș sau lemn, altele gravate în metal sau brodate, dar din această ultimă categorie, au fost puține la număr și putem spune că nu au făcut tradiție, însă tehnica celor pictate pe lemn a ajuns la un asemenea grad de perfecțiune, încât nu a necesitat nici un fel de modificare, rămânând neschimbată de veacuri[1].

Pentru pictarea unei icoane este nevoie în primul rând de cunoașterea tehnicii de pregătire și preparare a suportului de lemn, tehnică străveche, cu rădăcini adânci care coboară până în arta vechiului Egipt, unde imaginea defunctului era zugrăvită în tehnica encausticii sau în tempera pe capacul de lemn al sarcofagului[2].

Tehnica icoanei este specifică și complexă, fiind elaborată în vechime și transmisă iconarilor din generație în generație, de la maestru la ucenic, fie prin viu grai, fie prin însemnări care au ajuns să se constituie în așa-zisele Erminii, cei care o preiau având obligația de a respecta întocmai imaginea tradițională, precum și etapele alcătuirii icoanei și de a o da mai departe neschimbată[3].

Am spus la început că pentru icoană este caracteristic panoul de lemn de diferite esențe și dimensiuni. Varietatea

---

[1] CORINA NICOLESCU, *Icoane vechi românești,* Meridiane, București, 1976, p. 11.

[2] *Ibidem*, p. 7.

[3] MONAHIA IULIANA, *Truda iconarului*, Sophia, București, 2001, p. 63.

de esențe din care se poate face panoul pentru icoană este destul de mare și variază în funcție de zona în care a fost confecționat și, probabil de posibilitățile materiale ale artistului sau ale comanditarului. Dimensiunile icoanelor sunt dictate de utilitatea lor, de exemplu o icoană Împărătească va fi mai mare decât o icoană pusă la închinat, iar esența de lemn folosită va fi una tradițională, specifică zonei în care se lucrează icoana. Astfel, în Țara Românească și Moldova, cel mai frecvent întâlnim icoanele pictate pe lemn de tei sau plop, iar mai rar chiar pe lemn de arin, în timp ce în Transilvania, unde posibilitățile materiale erau mai restrânse, cel mai des folosit suport este acela din lemn de brad, doar rareori, în sudul Transilvaniei apărând și teiul[4]; sporadic se întâlnesc și alte esențe. Lemnul de tei și de arin fiind foarte ușor permite o mai bună manevrabilitate în timpul pictării, deoarece poziția orizontală a panoului îi dă posibilitatea iconarului să o întoarcă în diferite direcții. Lemnul de plop, molid și mesteacăn este impropriu, chiar dacă se mai folosește, deoarece fie lasă rășină, ceea ce va afecta și stratul pictural, fie este poros și deci sensibil la schimbările de temperatură și umiditate ale aerului, ceea ce va duce la curbarea și ulterior la crăparea panoului. Total nepotrivit pentru suportul de icoană este lemnul de stejar, sau alte esențe tari, care, datorită structurii sale speciale poate crăpa, deteriorând iremediabil icoana[5]. Scândura din care se face icoana trebuie să fie foarte bine uscată pentru a reduce la maxim pericolul crăpării.

Îmbinarea scândurii pentru blat se făcea cu clei animal sau de caseină, blatul fiind apoi întărit pe spate cu două

---

4 ALEXANDRU EFREMOV, *Icoane românești*, Meridiane, București, 2002,

5 MONAHIA IULIANA, *Truda iconarului*, Sophia, București, 2001, p. 68.

traverse numite *pene*, pentru a asigura trăinicia suportului și pentru a preveni curbarea lemnului, *pene* care au variat ca formă și profil de la o zonă la alta și de la o perioadă la alta, dar care și-au dovedit eficacitatea în timp.





Fața panoului era de multe ori săpată câțiva milimetri în grosimea lemnului, formând *sipetul*, care reprezintă locul în care sunt păstrate lucrurile de mare preț (4 Regi 12,10)[6]. Pe margine rămâne o ramă care, în Transilvania, spre deosebire de Moldova și Țara Românească, nu era lăsată din grosimea blatului, ci obținută prin suprapunerea unor baghete de lemn, care aveau uneori un profil în formă de frânghie răsucită, alteori mai complicat și acoperit adesea cu ornamente pictate (în special în Maramureș)[7]. Această ramă are, pe lângă aspectul estetic, un rol simbolic, reprezentând demarcația dintre cele două lumi, cea a simțurilor și cea a spiritului. Lemnul este pregătit acum pentru grunduire, o operațiune migăloasă și deosebit de importantă pentru întreg demersul următor, deoarece grundul are rolul de a primi și de a fixa stratul de culoare, de calitatea lui depinzând în mare parte și reușita tehnică a icoanei.

---

6 *Ibidem*, p. 69.

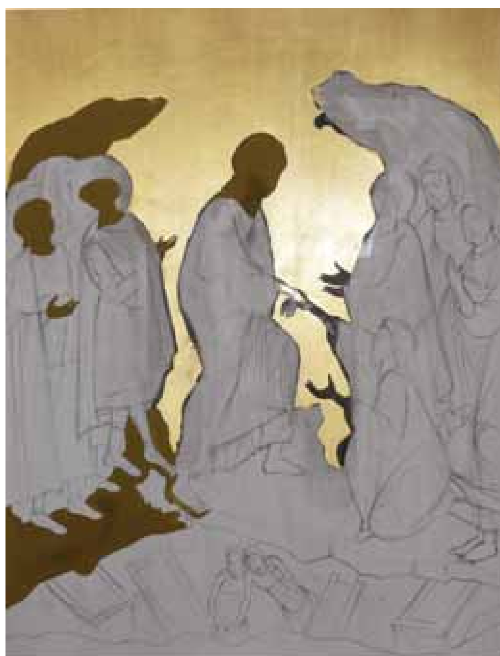
7 ALEXANDRU EFREMOV, *Icoane românești*, p. 160.



În Moldova și Țara Românească se aplicau la îmbinările lemnului fâșii de pânză de in sau cânepă, fixate bine cu câteva straturi de clei animal, care aveau rolul de a preveni crăparea blatului. Grunduirea se făcea în straturi succesive, numeroase, cu grund făcut din clei și ipsos, iar rareori din cretă, după rețetele vechi[8], astfel încât să formeze un strat suport pentru culoare, neted, uniform și suficient de

[8] DIONISIE DIN FURNA, *Erminia picturii bizantine*, Meridiane, București, 1975, p. 40.

gros pentru a fi și rezistent în timp. În Transilvania grundul era adesea aplicat direct pe lemn, în strat foarte subțire și, deci, nu foarte durabil[9], ceea ce a dus la pierderea multor lucrări. Uneori în Moldova secolului XVI suportul de lemn era acoperit cu grund și pe partea din spate pentru a feri panoul de umiditate și de variațiile de temperatură. Pe ultimul strat de grund se face desenul compoziției, uneori incizat câțiva milimetri în grosimea grundului, pentru a nu se pierde desenul pe parcursul lucrului, incizia urmând să se acopere în întregime de culoare, alteori schițat cu o culoare de ocru-brun[10].



Desenul trebuie să fie curat, cu linii sigure și puternice pentru a descrie cât mai clar compoziția, dar plastic totodată, evitând forma neclară (impresionistă). Din punct de vedere compozițional, desenul trebuie să fie bine paginat pe

[9] ALEXANDRU EFREMOV, *Icoane românești*, Meridiane, București, 2002, p. 160.
[10] *Ibidem*.

suprafață, simetric și echilibrat[11], urmărind îndeaproape modelele vechi. Icoana se aurea cu foiță de aur în fundal și pe aureole, pe sub foiță așternându-se un strat de culoare roșie sau cărămizie care „încălzea” foița. Deseori în Transilvania foița de aur era înlocuită cu foiță de staniu, sau mai rar cu una de argint, peste care se punea un strat de verni gălbui care o încălzea, alteori fondul nu era aurit, ci acoperit cu ocru-galben sau albastru[12]. Din Moldova și din Transilvania provin câteva icoane care au fondul acoperit cu culoarea roșie de diferite intensități, dar nu se cunoaște exact zona din care provin, nici sursa de inspirație, putem doar să bănuim că ele fac parte din *grupul icoanelor cu fond roșu,* întâlnite în secolele XIV, XV în pictura de icoane din Bizanț, Novgorod sau Macedonia[13].



Maica Domnului cu Pruncul – Eleusa,
1718, Ivan Zugravul, Muzeul ASTRA Sibiu

[11] CONSTANTINE CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 27.

[12] ALEXANDRU EFREMOV, *Icoane românești*, Meridiane, București, 2002, p. 160.

[13] *Ibidem*, p. 105.



Iisus Pantocrator, 1718, Ivan Zugravul, Muzeul ASTRA Sibiu

Artiștii iconari ai sfârșitului de secol al XVI-lea și începutul celui de-al XVII-lea acordă o importanță deosebită fondului icoanei, multe din icoanele din Moldova și Transilvania având fondul bogat ornamentat, executat pe un strat mai gros de preparație în care sunt săpate motive vegetale de tip renascentist[14] și îmbogățit de prețiozitatea foiței de aur.

Culorile folosite în icoană erau pigmenți minerali și culori organice naturale, în parte aduse din afara țării, după cum reiese din unele notări ale pictorilor, altele procurate din țară sau obținute în atelier, fiecare meșter știind să-și prepare propriile culori, aceasta făcând parte din secretul meseriei.

---

14 CORINA NICOLESCU, *Icoane vechi românești,* Meridiane, București, 1976, p. 19.



Maica Domnului cu Pruncul, 1539, Urișiu de Jos, Mureș



Sf. Nicolae, 1539, Urișiu de Jos, Mureș

În urma analizelor de laborator, cercetătorii au constatat că în afara negrului de cărbune, care era de origine

vegetală, celelalte culori aveau origine minerală[15], Erminiile ne-au dat suficiente informații despre obținerea și prepararea culorilor sau despre compatibilitatea lor. Pigmenții erau măcinați pentru a obține o pulbere fină, iar apoi se amestecau cu liantul, cel care și dă numele tehnicii, în acest caz emulsia de ou și puțină miere[16].

Emulsia de ou se obține din amestecul de gălbenuș cu apă în cantități variabile, în funcție de necesități și cu puțin vin sau oțet pentru o mai bună rezistență în timp a emulsiei. Unele culori au nevoie de o emulsie de ou mai grasă, de exemplu albul, ocrul, albastrul, ocrul-roșcat, altele din contră, de una ceva mai slabă, experiența iconarului fiind cea care contează; dacă va fi prea grasă, culoarea va avea un aspect lucios și chiar ar putea să crape, iar dacă este prea slabă se va șterge la cea mai mică atingere[17]. Pigmenții preparați cu emulsie de ou au calitatea de a-și păstra stabilitatea în timp și de-a menține imaginea plană, ceea ce este esențial pentru realizarea reprezentării iconografice, culoarea astfel obținută dând o putere deosebită tonului și totodată rămânând ușoară și transparentă[18]. Culoarea se așază în straturi succesive și uniforme, „culoare peste culoare”, creând un amestec optic, particularitate caracteristică întregii picturi vechi a Evului Mediu și a Renașterii[19]. La uscare, culoarea trebuie să fie mată și stabilă, armonizată într-o compoziție cromatică prestabilită, cu valențe simbolice.

---

15 ALEXANDRU EFREMOV, *Icoane românești*, Meridiane, București, 2002, p. 160.

16 DIONISIE DIN FURNA, *Erminia picturii bizantine*, Meridiane, București, 1975, p. 51.

17 LEONID USPENSKY, VLADIMIR LOSSKY, *Călăuziri în lumea icoanei*, Sophia, București, 2003, p. 84.

18 MONAHIA IULIANA, *Truda iconarului*, Sophia, București, 2001, p. 63.

19 D.I: KIPLIK, *Tehnica picturii vechilor maeștri*, București, 1952, p. 76.

Peste ultimul strat al picturii se așază verniul. El este un strat protector obținut din diferite rășini (de brad, colofoniu, sandarac, santal etc), din uleiuri și din solvenți, pentru obținerea cărora există nenumărate rețete în cărțile de pictură. Aplicat în mai multe straturi uniforme peste icoana bine uscată, acesta va proteja icoana de acțiunea nefastă a umezelii, dar, mai mult decât atât, va crea o legătură cromatică pe toată suprafața picturală, datorită peliculei cu tentă gălbuie pe care o face în timp. Verniul pătrunde straturile succesive de culoare și le dă o mai mare transparență și adâncime, conferindu-le totodată o strălucire potolită.

Informațiile despre materialele cu care lucrau pictorii iconari ai Evului Mediu sau despre proveniența lor nu sunt foarte numeroase și le aflăm din Erminii, din însemnări ce apar pe unele manuscrise sau din dezvăluirile unor pictori bătrâni; dar studierea tehnicii picturale vechi se poate face în mai multe feluri: prin determinări fizico-chimice și mecanice efectuate direct asupra piesei[20], tehnicile moderne permițând analiza stratului pictural și a materiei liante, precum și din cercetarea literaturii epocii respective, care este foarte bogată în informații despre tehnica picturii. În această perioadă încep să apară tratate speciale despre tehnica și materialele picturii, tot de acum păstrându-ni-se multe manuscrise vechi care cuprind culegeri de rețete sau chiar socoteli de materiale[21], toate acestea contribuind la îmbogățirea datelor despre tehnica icoanei, tehnică pe care suntem datori să o păstrăm și să o promovăm neschimbată, eficacitatea ei fiind deja demonstrată în sutele de ani pe care le-a parcurs.

---

[20] MIHAIL MIHALCU, MIHAELA D. LEONIDA, *Din tainele iconarilor români de altădată*, Eikon, Cluj-Napoca, 2009, p. 38.

[21] SĂNDULESCU-VERNA, *Materiale și tehnica picturii*, Marineasa, Timișoara, p. 30.

Concluzii

Pe parcursul acestei lucrări am încercat să evidențiez rolul icoanei în ansamblul artei Evului Mediu românesc. Un popor care s-a născut creștin era cu neputință să nu prețuiască Biserica și odoarele ei, contribuind cu toată forța și creativitatea sa la ceea ce noi numim astăzi zestrea artistică bizantină și postbizantină.

Icoana a fost dintotdeauna, pentru cei ce cred în ea, carte de învățătură, deslușind celor ce nu cunoșteau slovele, întâmplările sfinte; altar de rugăciune, fiind nelipsită din casa fiecărui creștin și, ceea ce este cel mai important, mijlocitoare între noi oamenii și Divinitatea (Care s-a lăsat surprinsă în prototipul reprezentat de meșterul iconar). Pictorului medieval nu i-a fost nici o clipă frică să reprezinte necuprinsul, Taina Întrupării și Îndumnezeirea omului, pentru că era îndrumat în credința lui de sfinții cărora li se închina și de tradiția pe care a moștenit-o de la înaintași și a transmis-o cu multă grijă, perpetuând în acest fel buna tradiție a artei bizantine.

Am văzut că icoana românească își are obârșia în arta bizantină, comună cu cea a altor popoare a căror teritorii au suferit influența marelui imperiu. Ea se dezvoltă în cadrul acestor determinante artistice bizantine, manifestându-și creativitatea prin adăugarea unor elemente specifice, naționale, devenind astfel, spre deosebire de icoana altor popoare, mai accesibilă, degajând o expresie mai umanizată, reușind totodată să păstreze echilibrul dintre conținutul de idei și forma în care particularitățile naționale sunt evidente și dominante.

Generalizând, putem spune că principalele trăsături ale icoanei românești sunt legate de culoare și de expresia chipurilor. Icoana românească reușește prin coloritul viu, dens, care prin pata de culoare valorată dă senzația de mișcare continuă și prin expresia chipurilor, care nu mai au rigiditatea prototipurilor, să devină mai apropiată de sufletul credinciosului, oglindind spiritualitatea lumii medievale românești. Păstrând caracterul general, fiecare provincie românească a dat naștere unor reprezentări iconografice cu trăsături proprii, destul de ușor de recunoscut, fiind adevărate izvoade, ce vor fi preluate de către generațiile viitoare. Ele emoționează prin sinceritatea sentimentelor pe care creatorii zugravi le-au investit în arta icoanei.

Împreună cu pictura murală și cu broderiile, icoanele întregesc prețiosul tezaur de artă veche românească, împodobind, atât bisericile și mănăstirile, cât și palatele domnești, curțile voievodale și boierești. Ele sunt nelipsite și din casele modeste ale țăranilor, aflându-se alături de poporul român în toate momentele lui de bucurie sau de restriște, stând mărturie păstrării tradiției artistice de tradiție bizantină perpetuate până târziu, în pragul secolului al XIX-lea.

LISTĂ DE ABREVIERI

A.C.M.I.	Anuarul comisiilor Monumentelor Istorice
A.M.N	Acta Musei Napocensis
A.T.G	Artă și tehnică grafică
B.C.M.I	Buletinul Comisiilor Monumentelor Istorice
B.M.I.	Buletinul Monumentelor Istorice
B.O.R	Biserica Ortodoxă Română
E.IB.M.B.O.R	Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române
G.B.	Glasul Bisericii
M.B.	Mitropolia Banatului
M.O.	Mitropolia Olteniei
R.M.	Revista muzeelor
R.M.M	Revista Muzeelor și Monumentelor
S.C.I.A	Studii și cercetări de Istoria Artei

Bibliografie

ALEXIANU, ALEXANDRU, *Acest ev mediu românesc*, București, 1973.

ANDREESCU, ȘTEFAN, „Un pictor necunoscut din veacul al XVI-lea: Andrei Zugravul”, *Mitropolia Olteniei* 3-4 (1971), p. 356 ș. u.

BALȘ, GHEORGHE, „Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea. 1527-1582.”

BALȘ, GHEORGHE, *Maica Domnului Îndurătoarea în bisericile moldovenești din veacul al XVI-lea*, București, 1930.

BALȘ, GHEORGHE, „Zugravi moldoveni”, *B.C.M.I.* XXII, fasc. 61 (1929), p. 141.

BALȘ, GHEORGHE, „Bisericile lui Ștefan cel Mare”, *B.C.M.I.* XVIII (1925).

BARNEA, IOAN; ILIESCU, OCTAVIAN; NICOLESCU, CORINA, *Cultura bizantină în România*, București, 1971.

BÉRENCE, FRED, *Renașterea italiană*, București, 1969.

BÎRLEA, IOAN, *Însemnări din bisericile Maramureșului*, București, 1909.

BOBULESCU, C., *Vieți de zugravi*, București, 1940.

BRANIȘTE, ENE, *Liturgica generală*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al B.O.R., București, 1993.

BRANIȘTE, ENE, „Teologia icoanelor”, *Studii teologice* 3-4 (1952), pp. 175-201.

BRĂTULESCU, VICTOR, *Curtea de Argeș*, București, 1941.

BRĂTULESCU, VICTOR, „Biserici din Maramureș”, *B.C.M.I.* XXXIV (1941).

BRĂTULESCU, VICTOR, „Icoane românești”, *B.C.M.I.* XXXIII fasc.106 (1940).

BRĂTULESCU, VICTOR, „Arta veche românească”, *Artă și tehnică grafică* caiet 4-5 (1938), pp. 67-89.

BRĂTULESCU, VICTOR, „Biserici din Transilvania”, *B.C.M.I.* XXX (1937).

BRĂTULESCU, VICTOR, *Călimănești și monumentele istorice din împrejurimi*, București, 1934.

BRĂTULESCU, VICTOR, „Elemente profane în pictura religioasă”, *B.C.M.I.* XXVII fas.80 (1934), pp. 49-67.

BRATU-STATI, SMARANDA; STATI, ȘERBAN, *Carte de pictură*, Meridiane, București, 1979.

BUD, TIT, „Date istorice despre protopopiatele, parohiile și mănăstirile române din Maramureș din timpurile vechi până în anul 1911”, in, Gherla, 1911.

BULUȚĂ, GH.; CRAIA, SULTANA, *Manuscrise miniate și ornate în epoca lui Matei Basarab*, București, 1984.

BUSUIOCEANU, ALEXANDRU, „Icoanele vechi românești”, *Ramuri* XXIII, 1 (1929).

CÂNDEA, VIRGIL, *Rațiunea dominantă*, ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1979.

CÂRCIUMARU, MARIN, *Mărturii ale artei rupestre preistorice în România*, Sport-Turism, București, 1987.

CAVARNOS, CONSTANTINE, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005.

CENNINI, CENNINO, *Tratatul de pictură al lui Cennino Cennini*, ed. Dimitrie Belizarie, București, 1936.

CHATZIDAKIS, MANOLIS, *Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque*, Veneția, 1974.

CÎRSTEA I, HAVRILLA A., *Desen tehnic și ornamental*, vol. II, București, 1962.

COCORA, GABRIEL, „Școala de zugravi de la Buzău”, *B.O.R.* nr. 3-4 (1964), pp. 336-372.

CONSTANTINESCU, N., *Mănăstirea Putna*, ed. Meridiane, 1967.

COSMA, AUREL, *Pictura românească din Banat de la origine până azi*, Timișoara, 1940.

CREȚEANU, RADU, *Mănăstirea Dintr-un Lemn*, ed. Meridiane, 1966.

CREȚULESCU, NARCIS, „Notiță pentru sfânta icoană Maica Domnului din biserica mare din sfânta mănăstire Neamț, 1665-1907”, *Arhiva* XIX, nr.5 (1905), pp. 233-235.

CRISTACHE-PANAIT, IOANA; DIMITRIU, FLORICA, „Bisericile de lemn ale Banatului”, *Mitropolia Banatului* XXI (1971).

CRISTEA MIRON ELIE, *Iconografia*, Sibiu.

CRISTEA, MIRON, *Iconografia și întocmirile din interiorul bisericii răsăritene*, Sibiu, 1907.

DAN, D., „Ctitoria hatmanului Luca Arbore”, *B.C.M.I.* XIX fasc.47 (1926).

DAN, MIHAIL, *Cehi, slovaci și români în secolele XIII-XVI*, Sibiu, 1944.

DANCU, IULIANA; DANCU, DUMITRU, *Pictura țărănească pe sticlă*, București, 1975.

DEMENY, L., „Cartea și tiparul promotori ai legăturilor culturale dintre Țările române în secolul al XVI-lea", *S.M.I.M.* VI (1973), pp. 91-101.

DIDRON, M., *Manuel d'iconographie chrétienne Greque et Latine*, Paris, 1845.

DIEHL, CHARLES, *Manuel d'Art byzantin*, Paris, 1925.

DIONISIE DIN FURNA, *Erminia picturii bizantine*, Meridiane, București, 1975.

DOBJANSCHI, ANA, „Icoane transilvănene în colecția Muzeului Național de Artă al României", in *Artă, Istorie, Cultură – studii în onoarea lui Marius Porumb*, Nereamia Napocae, Cluj-Napoca, 2003.

DOBJANSCHI, ANA, „Motive ornamentale în arta moldovenească a sec. al XVII-lea", *Revista Muzeelor și monumentelor* 2 (1978).

DOBJANSCHI, ANA; SIMION, VICTOR, *Arta în epoca lui Vasile Lupu*, Meridiane, București, 1979.

DRĂGHICEANU, V., „Icoana de la Vad", *Buletinul Monumentelor Istorice* XXIV (1931), p. 29.

DRĂGUȚ, VASILE, *Arta românească. Preistorie, Antichitate, Ev. Mediu, Renaștere, Baroc*, Meridiane, București, 1982.

DRĂGUȚ, VASILE, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1976.

DRĂGUȚ, VASILE, *Dragoș Coman, maestrul frescelor de la Arbore*, București, 1969.

DRĂGUȚ, VASILE, „Un zugrav din Transilvania în sec. al XV-lea. Ștefan de la Densuș", *Studii și cercetări de Istoria Artei* XIII, 2 (1966).

DRĂGUȚ, VASILE, „Zugravul Mihu și epoca sa", *Studii și cercetări de Istoria Artei* XIII, 2 (1966).

DRĂGUȚ, VASILE; FLOREA, VASILE; GRIGORESCU, D.; MIHALACHE, M., *Pictura românească în imagini*, Meridiane, București, 1970.

DROGHIN, MARC, *Medieval Calligraphy: Its History and Technique*, Dover Publications, 1989.

DUMITRESCU, CARMEN LAURA, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București, 1978.

EFREMOV, AL., „Triptic de școală italo-cretană din sec. al XVI-lea", *Studii muzeale* V (1971), pp. 13-28.

EFREMOV, ALEXANDRU, *Comori de artă românească*, București.

EFREMOV, ALEXANDRU, *Icoane românești*, Meridiane, București, 2002.

EFREMOV, ALEXANDRU, „Contribuții la cunoașterea unor aspecte ale picturii de icoane pe lemn din Transilvania”, in *Prima sesiune de comunicări științifice a muzeelor de artă*, București, 1966.

EFREMOV, ALEXANDRU, „Primul peisaj de concepție occidentală în pictura de icoane din Țara Românească”, *Buletinul Monumentelor Istorice* 1.

EFREMOV, ALEXANDRU, „Portrete de donatori în pictura de icoane din Țara Românească”, *Buletinul Monumentelor Istorice* 1 (1971).

EFREMOV, ALEXANDRU, „Două icoane din prima jumătate a secolului al XVII-lea”, *Revista muzeelor* 2 (1968).

EFREMOV, ALEXANDRU, „Trei icoane maramureșene expuse în străinătate”, *Revista muzeelor* 2 (1966).

EFREMOV, ALEXANDRU, „Icoane de la mijlocul sec. al XVII-lea din biserica Stelea – Târgoviște”, *Buletinul Monumentelor Istorice* 3 (1973).

EFREMOV, ALEXANDRU, „Probleme ale cristalizării stilului în pictura de icoane în sec. al XVI-lea și o ‘nouă’ icoană din Epoca lui Neagoe Basarab”, *Buletinul Monumentelor Istorice* 3 (1971).

EFREMOV, ALEXANDRU, „Aspecte ale picturii icoanelor pe lemn din sudul Transilvaniei”, *Revista muzeelor* 3 (1967).

EFREMOV, ALEXANDRU, „Icoane de la Bistrița Craioveților”, *Revista muzeelor* 5.

EFREMOV, ALEXANDRU, „Ion și Sofronie zugravii mănăstirii Sucevița – pictori de icoane”, *Revista muzeelor* 6 (1968).

EFREMOV, ALEXANDRU, „Pictura de icoane în ‘Epoca lui Matei Basarab’”, *Mitropolia Olteniei* 7-9 (1982).

ELIAN, AL., „Moldova și bizanțul în sec. al XV-lea”, in *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1965.

EMBIRICOS, AL., *L'Ecole Crétoise (Dernière phase de la peinture byzantine)*, Paris, 1967.

EVDOCHIMOV, PAUL, *Arta icoanei. O teologie a frumuseții*, Meridiane, București, 1993.

FLORENTINA, DUMITRESCU, „Observații asupra stilului brâncovenesc (decorația iconostasului)”, *S.C.I.A. seria Artă Plastică* tom. 15, nr.1 (1968).

GOMBRICH, E.H., *Istoria artei*, Pro Editura, 2008.

GRECEANU, O., *Specificul național din pictură*, Cartea românească, București, 1938.

GRECU, VASILE, *Erminii de pictură bizantină*, Cernăuți, 1942.

GRECU, VASILE, „Versiuni românești ale erminiilor de pictură bizantină", *Codrul Cosminului* I (1936), pp. 107-174.

GRECU, VASILE, *Cărți de pictură bisericească bizantină*, Cernăuți, 1936.

H. ANDRUSTSOS, *Simbolica*, Craiova, 1955.

HARRIS, DAVID, „Art of Calligraphy", in, DK Adult, 2005.

IOAN DAMASCHINUL, *Cultul sfintelor icoane*, București, 1937.

IORGA, NICOLAE, „Icoana românească", *Buletinul Comisiilor Monumentelor Istorice* XXVI (1933), pp. 5-26.

IORGA, NICOLAE, *Les arts mineurs en Roumanie*, vol. I, București, 1931.

IORGA, NICOLAE, „Icoanele de la muzeul Sinaii", *Buletinul Comisiilor Monumentelor Istorice* XXIV (1931), pp. 61-65.

IORGA, NICOLAE, *Istoria românilor în chipuri și icoane*, Ramuri, Craiova, 1921.

IORGA, NICOLAE, „Cea mai veche icoană din Moldova, care însă nu e veche", *Buletinul Comisiilor Monumentelor Istorice* XXIV, fasc. 67 (1931), pp. 29-30.

KARELIN, RAFAIL; GUSEV, NIKOLAI; DUNAEV, MIHAIL, *Îndrumar iconografic*, Sophia, București, 2007.

KIPLIK, D.I., *Tehnica picturii vechilor maeștri*, București, 1952.

LĂZĂRESCU, EMIL, „O icoană puțin cunoscută din sec. al XVI-lea și problema pronaosului bisericii mănăstirii Argeșului", *Studii și cercetări de Istoria Artei* XIV, 2 (1967).

LĂZĂRESCU, EMIL; MUSICESCU, MARIA ANA; VOINESCU, TEODORA, *Istoria artelor plastice în România*, Meridiane, București, 1968.

LĂZĂRESCU, EMIL; MUSICESCU, MARIA-ANA; VOINESCU, TEODORA, „Arta în Țara Românească din secolul al XIV-lea până la mijlocului secolului al XV-lea", in *Istoria artelor plastice în România*, vol. 1, Meridiane, București, 1968.

LAZAREV, VIKTOR, *Istoria picturii bizantine*, Meridiane, București, 1980.

LOUTH, ANDREW, *Sfântul Ioan Damaschinul. Tradiție și originalitate în teologia bizantină* – cu câteva scrieri inedite, Deisis, Sibiu, 2010.

MARJANA, TATIC-DJURIC, *La petite icône (d. iconogr. M.D.)*.

METEȘ ȘTEFAN, „Zugravii bisericilor românești", *ACMI secțiunea pt. Transilvania* 16, nr.2 (1928 1926).

METEȘ, ȘTEFAN, „Zugravii bisericilor românești", *Anuarul comisiilor Monumentelor Istorice* XVI, 2 (1928 1926).

MIHALCU, M., *Fața nevăzută a formei și culorii*, Tehnică, București, 1996.

MIHALCU, M., *Valori medievale românești*, Sport-Turism, București, 1984.

MIHALCU, MIHAIL; LEONIDA, MIHAELA D., *Din tainele iconarilor români de altădată*, Eikon, Cluj-Napoca, 2009.

IULIANA, MONAHIA, *Truda iconarului*, Sofia, București, 2001.

MUSICESCU, MARIA-ANA; IONESCU, GRIGORE, *Biserica Domnească din Curtea de Argeș*, Meridiane, București, 1967.

NICOLESCU CORINA, *Moștenirea artei bizantine în România*, București, 1971.

NICOLESCU, CENNINORINA, „Arta în epoca lui Ștefan cel Mare”, in*Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, ed. Academiei, București, 1964.

NICOLESCU, CORINA, *Icoane vechi românești*, Meridiane, București, 1976.

NICOLESCU, CORINA, „Icoane”, in *Cultura bizantină în România*, București, 1971.

NICOLESCU, CORINA, *Arta veche românească*, București, 1964.

NICOLESCU, CORINA, „Icoane moldovenești din secolele XVI-XVII aparținând colecției Muzeului de artă al R. S. România”, *Studii muzeale* 5 (1971), pp. 3-12.

NICOLESCU, CORINA, „Studii recente despre icoane”, *Mitropolia Moldovei și Sucevei* XLV, 5-6 (1969), pp. 302-311.

NICOLESCU CORINA, „Vechea artă românească din Transilvania”, *Revista muzeelor* 2 (1969), pp. 139-141.

ODOBESCU, ALEXANDRU, „Însemnări despre monumentele istorice din județele Argeș și Vâlcea. Călătorie făcută în 1860 din însărcinarea Ministerului Cultelor și Instrucției Publice”, in *Opere II*, ed. Academiei Române, București, 1967.

OPRESCU, GEORGE, „Criteriul ‘tehnic’ în judecarea artelor coloarei”, *Universul* 19 feb. (1944).

OUSPENSKY, LÉONID, „Problema iconostasului”, *Mitropolia Banatului* XV, 1-3 (1965), pp. 91-122.

PAMFILE, TUDOR; LUPESCU, MIHAI, *Cromatica poporului român*, București, 1914.

PASCU CAIUS, „Din începuturile picturii bănățene”, *Mitropolia Banatului* nr.4-6, an XV (1965).

PILLAT, CORNELIA, *Pictura murală în epoca lui Matei Basarab*, Meridiane, București, 1980.

POPA, ATANASIE, „Triptice transilvănene ortodoxe”, *Mitropolia Banatului* 1-3 (1964).

POP-BRATU, ANCA, *Pictura murală maramureşeană*, Meridiane, Bucureşti, 1982.

POPESCU-VÂLCEA, *Miniatura românească*, Meridiane, 1981.

PORUMB MARIUS, „Vechi icoane din Maramureş (sec. XV-XVIII)”, *Studii şi cercetări de Istoria Artei* XXII (1975), p. 78 ş.u.

PORUMB MARIUS, „Icoane ale unui zugrav anonim din veacul al XVI-lea”, *Acta Musei Napocensis* VII (1970), pp. 575-584.

PORUMB, MARIUS, *Biserici de lemn din Maramureş*, ed. Academiei Române, Bucureşti, 2005.

PORUMB, MARIUS, „Pictura vechilor biserici din Arhiepiscopia Vadului, Feleacului şi Clujului”, in *Monumente istorice şi de artă religioasă din Arhiepiscopia Vadului, Feleacului şi Clujului*, Arhiepiscopia Ortodoxă Română a Vadului, Feleacului şi Clujului, Cluj-Napoca, 1982, pp. 43-52.

PORUMB, MARIUS, *Pictura românească din Transilvania, I (secolele XV-XVII)*, Dacia, Cluj-Napoca, 1981.

PORUMB, MARIUS, „Două ctitorii româneşti din veacul al XV-lea: biserica Sfântul Gheorghe şi mănăstirea Lupşa”, *Acta Musei Napocensis* XVI (1979), pp. 620-632.

PORUMB, MARIUS, „Icoane pe lemn din Transilvania”, *Îndrumător pastoral* I (1977), pp. 186-188.

PORUMB, MARIUS, *Icoane din Maramureş*, ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1975.

PORUMB, MARIUS, „Zugravii iconostasului bisericii Sfântul Nicolae din Hunedoara”, *Acta Musei Napocensis* X (1973).

PORUMB, MARIUS, „Trei icoane inedite din biserica din Susani, judeţul Maramureş”, *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* fasc.2 (1969).

PORUMB, MARIUS, *Bisericile din Feleac şi Vad. Două ctitorii moldoveneşti din Transilvania*, Meridiane, Bucureşti, 1968.

PORUMB, MARIUS, „Vechi icoane româneşti din Transilvania (sec. XV-XVI)”, *Revista Muzeelor şi monumentelor* 1 (1977).

PORUMB, MARIUS, „Icoanele moldoveneşti ale bisericii de lemn din Urisiu de jos, judeţul Mureş”, *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* XVIII, fasc.2 (1973).

PORUMB, MARIUS, „Uşile împărăteşti de la Onceşti şi Budeşti-Susani. Contribuţii privind icoanele maramureşene din sec. al XVII-lea”, *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* XVI, fesc.1 (1971), pp. 36-38.

RENAN LOUIS, *Iconographie de l’art chrétien*, vol. II, Nouveau Testament, Paris, 1957.

ROUSSEAU, DANIEL, *Icoana, lumina feței Tale*, Sofia, București, 2004.

SABADOS, MARINA ILEANA, „Din nou despre 'comoara' de icoane de la Schitul Văleni-Piatra Neamț", *Studii și cercetări de Istoria Artei* XLIV (1997), pp. 3-32.

SĂNDULESCU-VERNA, *Materiale și tehnica picturii*, Marineasa, Timișoara.

SENDLER, EGON, *Icoanele bizantine ale Maicii Domnului*, Sophia, București, 2008.

SENDLER, EGON, *Icoana, chipul nevăzutului*, Sofia, București, 2005.

SFÂNTUL VASILE CEL MARE, „Despre Duhul Sfânt" în *PSB* 12, Ed. IBMBOR, București, 1988.

SFÂNTUL TEODOR STUDITUL, Iisus Hristos prototip al icoanei Sale – tratatele contra iconomahilor, Deisis,

ȘERBĂNESCU, FLORIN, „Ornamentica picturii pe lemn, element de unitate în arta țărilor române din sec. al XVII-lea", *Muzeul Național* tom. VI (1982).

ȘERBĂNESCU, FLORIN, „Pictura pe lemn de la jumătatea secolului al XVII-lea la monumentul istoric din comuna Sâmburești, jud. Olt", *Revista Muzeelor și monumentelor* 2 (1978).

SFÂNTUL IOAN DAMASCHIN, *Trei tratate contra celor care atacă sfintele icoane*.

SHEPERD, MARGARET, *Learn Calligraphy: The complete Book of Lettering and Design*, Broadway, 2001.

SOCOLAN, A., „Circulația cărții vechi românești în nord-vestul României", *Marmația* I (1969), pp. 29-33.

SOTIRIOU, M., *Icônes du Mont Sinai*, vol. tom. I, Atena, 1956.

SPIDLIK, TOMAS; RUPNIK, MARCO IVAN, *Credință și icoană*, Dacia, Cluj-Napoca, 2002.

STĂNILOAE, DUMITRU, *Spiritualitate și comuniune în Liturghia ortodoxă*, Ed. IBMBOR, București, 2004, ediția a 2-a.

STĂNILOAE, DUMITRU, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. 2, ed. a III-a, Ed. IBMBOR, București. 2003, p. 37.

STĂNILOAE, DUMITRU, *O teologie a icoanei,* Anastasia, București, 2005, p. 223.

ȘTEFĂNESCU, I.D., *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, Meridiane, București, 1973.

ȘTEFĂNESCU, I.D., *Arta veche a Maramureșului*, ed. Meridiane, București, 1968.

ȘTEFĂNESCU, I.D., „Monumente de artă religioasă. Icoane alese.", *G.B.* XVIII (1959), pp. 260-268.

ȘTEFĂNESCU, I.D., „L'icône de la Vierge du monastère 'Dintr-un Lemn'", *Byzantion* VI (1931).

ȘTEFĂNESCU, I.D., „Icoane de artă în Moldova", *Mitropolia Moldovei și Sucevei* 9-12 (1959).

ȘTEFĂNESCU, I.D., „Averea artistică a bisericii ortodoxe din Moldova", *M.M.S.* XXXIV, nr. 5-6 (1959), pp. 410-417.

ȘTEFĂNESCU, I.D., „Averea de artă religioasă a Moldovei. Tezaurul de la Putna", *M.M.S.* XXXIII, nr. 8-9 (1957), pp. 591-601.

T.A. ANANIEVA, *Pictura rusă în secolele XVII-XVIII. Catalog de expoziție*, Leningrad, 1977.

TAFRALI, O, „Iconografia Imnului Acatist", *B.C.M.I.* VII (1914).

TEODORESCU, G., „Biserica Ruda-Bârsești din comuna Bercioi – Argeș", *Buletinul Comisiilor Monumentelor Istorice* XXII, fasc. 62 (1929).

THEODORESCU, RĂZVAN, *Civilizația românilor între medieval și modern, (1550-1800)*, Meridiane, București, 1987.

TRISTAN, FREDERICK, *Primele imagini creștine*, Meridiane, București, 2002.

USPENSKY, LEONID, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă*, Anastasia, București, 1994.

USPENSKY, LEONID; BOBRINSKOY, BORIS; BIGAM, STEPHAN; BIZĂU, IOAN, *Ce este icoana?*, Reîntregirea, Alba -Iulia, 2005.

USPENSKY, LEONID; LOSSKY, VLADIMIR, *Călăuziri în lumea icoanei*, Sofia, București, 2003.

VĂETIȘI, ADELA, *Arta de tradiție bizantină în România*, Noi Media Print, București, 2008.

VASARI, GIORGIO, *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*, București, 1962.

VĂTĂȘIANU, VIRGIL, *Studii de artă veche românească și universală*, București, 1987.

VĂTĂȘIANU, VIRGIL, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, București, 1959.

VINTER, A.V., *Materiale și tehnica picturii medievale ruse*, ed. Iskusstvo, Moscova.

VOINESCU TEODORA, „Observații asupra stilului brâncovenesc (portalul)", *S.C.I.A. seria Artă Plastică* tom. 15, nr1 (1968).

WENDT, C.H., *Rumanische Ikonenmalerei*, Eisenach, 1953.

ZAGORITZ, AL. M., „Tâmpla și tronul arhieresc. Origini și caractere", *Buletinul Monumentelor Istorice* VII (1915), pp. 55-68.

"ARTA BISERICEASCA ROMANEASCA," http://www.cresti nism-ortodox.ro/html/09/9d_arta_bisericeasca_roma neas ca.html

ABSTRACT

This book *THE ICON IN ROMANIAN MEDIEVAL PAINTING* – **THEOLOGY AND ART –** offers a debate subject extremely generous and complex, which requires an approach equally complex and from multiple perspectives. Therefore, I have organized this thesis in six chapters, containing debates on issues of history, theology, iconography and technique; at the end, I gave some examples with works of my own creation.

The first page contains a quotation from St. John Damascene, a remarkable theologian at the end of the seventh century and the first half of the eight century, who wrote *Apologetic Treatises against those Decrying the Holy Images*, namely against the iconoclasts, who confounded the Christian image with an idol, therefore the veneration of the icons with idolatry. This quotation is extremely illustrative for the way in which the spiritual reality may be expressed through artistic means, therefore it deserves to be rendered here:

> "How depict the invisible? How picture the inconceivable? How give expression to the limitless, the immeasurable, the invisible? How give a form to immensity? How paint immortality? How localise mystery?
>
> It is clear that when you contemplate God, who is a pure spirit, becoming man for your sake, you will be able to clothe Him with the human form. When the Invisible One becomes visible to flesh, you may then draw a likeness of His form.
>
> When He who is a pure spirit, without form or limit, immeasurable in the boundlessness of His own nature,

existing as God, takes upon Himself the form of a servant in substance and in stature, and a body of flesh, then you may draw His likeness, and show it to anyone willing to contemplate it" (St. John Damascene, PG 94, col. 1239).

In the *INTRODUCTIVE* part of the thesis I have asserted that the icon is an integrant part of the Church's Tradition, being present both inside the Church, where it is indispensable to the cult, and inside the house of the Christian, where it occupies the most honorable place.

The icon developed together with the Liturgy and the Dogma, that is the teaching of the Church adopted at the Seventh Ecumenical Council in Nicaea in 787. This council, summoned by Constantine the Sixth, asks for the reintroducing of the icons into the cult, after Leo the Third has forbidden the honoring of the icons. This struggle against icons lasted, with few interruptions, until 843, when Theodora the empress categorically and definitely condemned iconoclasm. This victory is celebrated until now in our Church in the so-called "Orthodoxy Sunday", the feast's icon being automatically associated with the very essence of Orthodoxy. This period of iconoclasm meant the destruction of thousands of works of art, icons and mural paintings, but once it was closed, it was followed by a true revival of the image in the religious art. The icon painting knew an unprecedented development.

Considering the fact that the constitutive materials of the icon are very perishable, many of the old works of art have disappeared, along with the churches in which they were placed or painted. Thus, we don't have icons from the very old periods, but there are sufficient testimonies in the documents of that time, so we can appreciate the huge artistic, historical and cultural value these works, most of them anonymous, have.

For the investigation of the Romanian icon, the preparing of the act of secularizing the monasteries' properties in 1863, under the reign of Alexandru Ioan Cuza, was of great help, due to the fact that numerous contemporary researchers and men of culture studied the monuments and, except their dating and the reading of the inscriptions, recorded the presence of the icons in the places they found them.

One of the most fervent researchers of the monuments was Alexandru Odobescu, who systematically published studies about monuments and works of art. In the next years, he was joined by valuable men of culture such as Cezar Bolliac, Ștefan Bilciurescu, Grigore Tocilescu, Nicolae Iorga, who tried to write a synthesis of the Romanian icon's evolution in the volume entitled *The Romanian Icon*, Virgil Drăghiceanu, I. D. Ștefănescu, Victor Brătulescu, Gheorghe Balș and many others[1].

After the Second World War, the study of the Romanian feudal art extended and implicitly more information about the Romanian icon appeared, especially because now appear publications of specialty, publications of the Metropolitan bishoprics, museums' reviews, in which we find the studies of some great researchers who dedicated their activity to the study of Romanian history and art.

The first chapter is entitled *THE DEFINING OF THE ICON* and it is organized in two subchapters: **A.** *The distinction to the mural painting* and **B.** *The specific of the Romanian icon*.

I have started from the explaining of the term *icon*, which comes from the Greek *eikon* and means *image* or even

[1] ALEXANDRU EFREMOV, *Romanian Icons*, Meridiane, București, 2002, p. 17.

portrait. Thus, the icon is a portrait[2], not a realistic, but a spiritualized one, with the purpose of pointing out the immaterial, the infinite. The sacred art expresses, in the first place, the teaching of the Church and entirely corresponds to the holy texts, its purpose being not that of mirroring the real, daily life, but that of giving it a new meaning, came from the text of the Gospel[3]. This is possible because the icon is made in a Christian world for a *public* which is entirely Christian and receives is as being more than a simple decorative object: the icon is used in cult, is honored in a special way by all the Christians. Together with the mural painting, the religious architecture, the Byzantine music and the Byzantine hymnography, the icon forms an inseparable ensemble required for the celebrating of the cult and for its specific solemnity.

Unlike the mural painting, which is conditioned by the architectonic forms of the monument, the icon is a work of art which lives independently of the environment in which it was made, having its own light, which springs from the inside and is intensified by the glitter of the gold leaf. When we speak about the icon, we perceive it as a kind of medieval art, an attribute of the Orthodox world, which uses the technique of painting on wooden mobile panels, even if there were at the beginning icons in encaustic, mosaic or other different techniques, which nevertheless didn't become tradition. Comparing the mural painting and the icon painting, we must consider a series of elements specific to each of the techniques, the different materials or even the different support, which determine possible

---

[2] CORINA NICOLESCU, *Old Romanian Icons*, Meridiane, București, 1976, p. 7.

[3] LEONID USPENSKY, *The icon's theology in the Orthodox Church*, Anastasia, București, 1994, p 29.

stylistic or composition changes[4]. Because the icon is meant to be contemplated from near, as the easel painting, the painter is obliged to pay attention to all the details, in order to create those amazing effects of colour and light which make the icon mysterious. If in the case of the wall painting, the painter has an extremely vast surface for developing the scenes, the icon will be regarded as an independent work, which must find the way of expressing the message to those who contemplate it.

Even if at the beginning there were numerous attempts of mural painting – we may see copies of some old icons which do not exist any more, represented on the mural painting of some monuments (St. Demetrius Church in Thessaloniki, in Ravena or in Rome)[5]or numerous compositions of the wall painting which were taken over by the icon painters, we consider the icon in a special way, separating it both from the mural painting and other forms of religious art.

The icon requires a special study because of the multiple dimensions it has: its liturgical function is well observed in the cult, its esthetic dimension is acknowledged even by those who are not believers, is teaching dimension was pointed out from the very beginning. We could not fully understand the meaning of the icon if we leave aside any of these aspects[6].

Due to the fact that the icon has found its place in the Byzantine art, we will find it in every region of the Byzantine Empire, as well as in the areas around it: Greece, Bulgaria,

---

[4] ALEXANDRU EFREMOV, *"Problems regarding the style's crystallization in the painting of icons in the XVI[th] century and a "new" icon in the age of Neagoe Basarab"*, BCMI, 1971, p. 89.

[5] I.D. ȘTEFĂNESCU, *The iconography of the Byzantine Art and of the Romanian feudal painting*, Meridiane, București, 1973, p. 37.

[6] EGON SENDLER, *The icon, image of the unseen*, Sophia, București, 2005, p. 6.

Serbia, Italy, Crete, Asia Minor, Romanian Countries, Russia, the south of Poland and the east of Slovakia[7].

The Romanian icon has its origin in the Byzantine art, common to that of other peoples whose territories suffered the influence of the great empire. It developed in the framework of these Byzantine artistic coordinates and it manifested its creativity by adding some specific elements. Unlike the icons of other people – for example the Greek or the Russian icons – the Romanian icon is more accessible because of the humanized expression it gives, because it maintains the balance between the content of ideas and the form in which the national peculiarities are obvious and dominant. In a general way of speaking, we may say that the main characteristics of the Romanian icon are determined by the colour and the expression of the faces: its intense and dense colouring, giving the impression of continuous move. The expression of the faces is not so severely ascetic as the prototypes, so it is closer to the heart of the believer.

By keeping its general character, each Romanian province produced specific works of art, easy to recognize. In the Romanian Country, the icons are characterized by monumentality, austere expression and sober colouring. In Moldavia, the icons are full of grace, with elegant figures, with a less austere expression and a more discrete colouring, which gives the impression of refinement. In Maramureș the icons have a graphic, linear outline and a chromatic with soft accords. In Transylvania the icons have a vigorous graphism and a violent chromatic, unlike in the Banat, where the drawing is graceful, with a flowing line and a temperate colouring[8].

---

7 MARIUS PORUMB, *Icons from Maramures*, Dacia, Cluj-Napoca, 1975, p. 5.

8 ALEXANDRU EFREMOV, *Romanian Icons*, Meridiane, București, 2002, p. 19.

The evolution of the icon painting in the Romanian Countries was always connected to their history and the development of art, even imposed by these, with strong influences from the political fluctuations, the status of the political rulers and of the Church; and this is not all. The Romanian art of painting icons was always receptive to the suggestions from the abroad. Either we refer to the influence of the Greek world and of the Italian-Cretan school, came to us through the agency of Mount Athos, to the influence of the Occident, made possible through the connections of our rulers especially with Italy and Austria[9], or to the penetration of the Russian art due to the coming of the Russian icon painters, the Romanian icon succeeded in assimilating all these elements which enriched the existent artistic fund and realized some original and valuable syntheses, which in the end produced an authentic style.

We have few information regarding the life, activity or training of the icon painters, because they were animated by an idea of Christian humility and didn't want to sign their works. This is why we have only few names of icon painters, recorded in some document or a discrete signature in a corner of the icon, especially in the XVII[th] and XVIII[th] centuries. An evidence of their activity and skillfulness are their works which came down to us[10].

At the beginning, the majority of the icon painters were monks; the tradition of the Church and that of the painters required that the icon painters should be profoundly religious and this is the motive why most of the icons belonged to churches or monasteries. The same icon painters painted also the houses of the voivodes, the

---

[9] *Ibidem*, p. 59.

[10] CORINA NICOLESCU, *Old Romanian Icons*, Meridiane, București, 1976p. 22.

wealthy houses, the public institutions or even the houses of the simple peasants[11]. The secret of making an icon was handed over from master to disciple and it was required a long period of apprenticeship until a new icon painter was acknowledged as such. The knowledge was preserved in an artistic-technical tradition of more generations, enriched by the personal experience of each generation[12] and was kept in painting collections called *Erminia*, which remained until today the painting guide for the icon painters.

The chapter entitled *THE THEOLOGY OF THE ICON* is structured in five sub-chapters: *The biblical basis of the icon*, *The theology of presence*, *Icon and Liturgy*, *Icon – expression of Beauty* and *The canons and the creative freedom*. In the first sub-chapter, *The biblical basis of the icon*, I have started from the explanation of the interdiction of any representation, as we find it in the ten commandments given to Israel, an interdiction whose purpose was that of protecting the Israelite monotheism against the danger of idolatry. But this Old Testament interdiction of making a material image of God "must not be dissociated from the iconic presence of God in the New Testament"[13]. The incarnated Son remains inseparable from God the Father, but reveals a face to the world, He makes Himself visible, He is "the icon of the unseen God" (Colossians 1, 15), thus the icon may exist[14]. After the incarnation, the interdictions of the Old Testament are not applicable any more, because the Son, as an icon of the Father, makes His imagistic representation possible. In the sub-chapter entitled *The theology of presence* I have

---

11 MIHAIL MIHALCU, MIHAELA D. LEONIDA, *Some of the secrets of old Romanian icon painters*, Eikon, Cluj-Napoca, 2009, p. 129.

12 *Ibidem*, p. 11.

13 PR. DUMITRU STĂNILOAE, *A theology of icon*, Anastasia, București, 2005, p. 223.

14 DANIEL ROUSSEAU, *Icon, the light of Your Face*, Sophia, București, 2004, p. 22.

argued that the icon is “an image of the unseen and at the same time the presence of the Unseen”[15]. The basis of the iconographic representations is the act of the Incarnation of God’s Son, thus “the icon is not a human projection, but is connected to the Image God made visible through His incarnation”[16]. The icon represents the hypostasis of the incarnated Son of God, of Jesus Christ, and not His divine nature. From this perspective, the icon is an argument against monophysitism, because it “does not represent either the human nature, nor the divine nature, but the person of the Word known in both natures, which He assumes inconfusedly and indivisibly”[17]. We have seen in our thesis that the esthetic dimension of the icon is doubled by a liturgical dimension, through which the icon brings its contribution to the mission of the Church of sanctifying the whole creation; on this topic we have largely written in the sub-chapter entitled *Icon and Liturgy*.

The presence of Christ in icon means the presence of Beauty, according to Saint Dionysius the Areopagite, who names God Beauty “due to the glory He gives to each being” and because he sees in Him “the cause of the harmony and the brilliant vestment of each creature, because He lights everything as the light does, pouring forth beauty from that bright spring which gushes from Himself”[18]. The concern for the harmony between the content of the spiritual message and its form of expression does not remove the importance of the icon painter’s skills, who must be able to increase the beauty of the Church. In

---

15 EGON SENDLER, *The icon, image of the unseen*, Sophia, București, 2005, p. 43.

16 DANIEL ROUSSEAU, *Icon, the light of Your Face*, Sophia, București, 2004, p. 49.

17 DANIEL ROUSSEAU, *Icon, the light of Your Face*, Sophia, București, 2004, p. 69.

18 SAINT DIONYSIUS THE AREOPAGITE, *On the divine names*. cap. 4, sec. 7, PG 3, col. 701c, apud LEONID USPENSKY, VLADIMIR LOSSKY, *Călăuziri în lumea icoanei*, Sophia, București, 2003, p. 49.

order to fulfill this function, “the icons must express the spiritual beauty rather than the physical one”[19]. At the end of this theological chapter I have considered necessary to remind about the problem regarding *The canons and the creating freedom*, because of the plastic forms established in order to give expression to the spiritual dimension of the persons represented in icons are part of what it is called the iconographic canon. The existence of an iconographic canon does not limit the freedom of the artist. The icon painters didn’t feel any king of limits from the part of tradition[20], but were anchored, through them, in the life of the Church, which offered them another kind of freedom – the spiritual freedom, to which one can reach through ascetic obedience and contemplative prayer[21].

The chapter entitled *HISTORICAL PRELIMINARIES* presents in a synthetic way the situation of the icon in our country in the Middle Ages and proves, through text and image, that the Romanian icon has an important place in our ancient art, at the same time being a valuable means of reconstructing the artistic environment of that epoch[22].

The chronology of the Middle Ages has a guiding value, therefore its landmarks are varied, and this is also true for the Romanian territory. As a synthesis between antiquity and Christianity, the Middle Ages represents a period of great transformations on an economical, political, cultural and social level, with great impact on arts. There is a particularity of the Romanian Middle Ages, namely the

---

19 CONSTANTINE CAVARNOS, *A Guide of Byzantine iconography*, Sophia, București, 2005, p. 228.

20 PAUL EVDOKIMOV, *The art of the icon. A theology of beauty*, Meridiane, București, 1993, p. 188.

21 LEONID USPENSKY, "Icon, a view of spiritual world" , in vol. "What is Icon?", p. 22.

22 CORINA NICOLESCU, *Old Romanian Icons*, Meridiane, București, 1976 p. 14.

fact that, beside the Byzantine and Slav influence, there was in the middle of the XVI[th] century a period of Turkish domination. We must take into consideration all these social, political, economic realities when we analyze the evolution of art during this period.

The Romanian Middle Ages is a very vast period, between the XIV[th] and the XVIII[th] centuries, almost five centuries of tumultuous history. The social and political events of this period were significantly reflected in art, especially in painting. We must say that culture and art didn't have the same chronological boundaries as the political, economical or administrative events[23].

Analyzing the icons and framing them in a stylistic period may be a very difficult task, and this because of two reasons: on one side, they were carried by their painters from one province to another or from one country to another, on the other side there were always influences from one period to another and from one geographical area to another. We may find in the Romanian Countries, except the icons of the local icon painters, some old icons brought from Constantinople or other centers; likewise, a lot of Greek icons from Athos or Crete circulated in great number, and between the XVI[th] and XVIII[th] centuries numerous icons from abroad are to be found in the monuments in Moldavia and Transylvania[24], because of the connections of the Romanian Countries to their neighbors. This is why the evolution of the *icon phenomenon* in our country is very difficult to follow, because the causes are manifold and varied. From the historical circumstances, most of the times

---

[23] CORINA NICOLESCU, *The inheritance of the Byzantine art in Romania*, București, 1971, p. 14.

[24] CORINA NICOLESCU, *Old Romanian Icons*, Meridiane, București, 1976, p. 14.

unfavourable, until to technical causes, all had devastating and durable effects on art.

Even in this period art didn't stop to exist – on the contrary, it was a form or resistance – we have no icons from the older times, still some monuments of stone or wall survived around Hunedoara, such as: the churches from Densuș, Gurasada, Sântămărie Orlea, Strei, all having a major importance for the history of the Romanian art[25].

We may speak of Romanian icons made by Romanian painters only from the second half of the XIVth century, when the Romanian feudal states were constituted[26]. There were favorable circumstances for the development of art both in Transylvanian principalities and in the Romanian Country, which became independent in 1330. The two outstanding edifices which open the history of the Romanian medieval painting – the church from Sântămărie Orlea, painted in fresco in 1311[27] and the impressive monument from Curtea de Argeș, Saint Nicholas church, whose interior painting is dated between 1352 and 1377[28] – and represent the most valuable iconographic ensemble from the early period of the Romanian medieval art, will echo over centuries and will mark the religious art of our country.

The number of the icons pertaining to XIVth and XVth centuries is very low, and this is due to many causes: on the one side, the fragility and the perishable character of the constitutive materials, on the other side the rude re-

---

25 VASILE DRĂGUȚ, VASILE FLOREA, DAN GRIGORESCU, MARIN MIHALACHE, *The Romanian painting in images,* Meridiane, București, 1970, p. 10.

26 ALEXANDRU EFREMOV, *Romanian Icons*, Meridiane, București, 2002, p. 15.

27 VASILE DRĂGUȚ, VASILE FLOREA, DAN GRIGORESCU, MARIN MIHALACHE, *The Romanian painting in images,* Meridiane, București, 1970, p. 10.

28 *The History of the plastic arts in Romania*, coord. Acad.prof. GEORGE OPRESCU, Meridiane, București, 1968, p. 162.

paintings or the deficient restorations which caused the destruction of the original work. These re-paintings will cause further debates regarding the dating of the works, such as the example of the icons of God's Mother Hodighitria and St. Nicholas, both from St. Nicholas Church in Hunedoara, or the example of the icons of St. John the Baptist from Budești-Josani, Maramureș district, the triptych from Burkental, the icon of Jesus Pantokrator from Lupșa and many others[29]. Then, we must not forget an important aspect of that period, namely the fact that the iconostasis, the main bearer of icons, was much smaller and only in the XVII[th] century it became bigger[30], having the dimensions it has today.

Another possible cause of the disappearance of the old icons would be the following one: many of them, being plated with gold and silver or adorned with precious stones, were a temptation for thieves, or on the contrary, the icons were lost because people wanted to secure them and were deposited in improper places[31]. Let not forget the numerous churches and monuments which were destroyed during time and which certainly were adorned with valuable icons.

As for the next century, that is the XVI[th] century, we have information about the Moldavian and Muntenian hospodars' wish to keep up with the refined art of the Occident, which at the middle of the XVI[th] century was in full artistic Renaissance. For accomplishing that, they brought artists from Italy[32] or instructed court painters. We

---

29 ALEXANDRU EFREMOV, *Romanian Icons*, Meridiane, București, 2002, p. 17. p. 121.

30 *Ibidem*, p. 19.

31 I.D. ȘTEFĂNESCU, *The iconography of the Byzantine Art and of the Romanian feudal painting*, Meridiane, București, 1973, p. 35.

32 ALEXANDRU ALEXIANU, *This Romanian Middle Ages*, București, 1973, p. 38.

have documents which testify the existence, in 1570, of a corporation of local painters and icon painters in Suceava[33], which prove that at that time the icon painters were numerous and powerful enough to associate in a corporation. This situation proves, in its turn, that there was a long tradition until then, which also explains the existence, in the XVIth century, of numerous icons of an exquisite artistic and technical quality.

Among the first icons which announce the humanist thinking of the Renaissance, with its humanized message, are the icons from Curtea de Argeș – *The weeping of Christ*, a work important not only for its iconographical innovation, but also for the humanization of the representation, the icon of *St. Simeon and Sava*, at whose feet is kneeled Princess Despina and her two daughters – this icon is also important for how good the materiality of the vestments and the anatomy of princesses are rendered – the icon of *The descent from the cross*, famous for the boldness of the conception, namely the comparison between the grief of Mary and that of Princess Despina, who hold in her arms her dead son[34]. Even if from the stylistic point of view the tradition of the past centuries is preserved, the main means of expression remaining the traditional ones, the content is humanized and the humane feelings of grief, love and pity touch the holy persons as well.

In the XVIIth century the painting from the Romanian Countries will have a sinuous course, influenced by the historical events. The painters are more and more interested in observing and rendering the daily reality, and thus the painting receives a stronger decorative character, with vivid

---

33 Vasile Drăguț, Vasile Florea, Dan Grigorescu, Marin Mihalache, *The Romanian painting in images,* Meridiane, București, 1970, p. 79.

34 *Ibidem*, p. 47.

chromatic combinations, with obvious preoccupations for the plastic treatment of volumes and the pointing out of forms through light and shadow effects. The tendency of giving up to two-dimensionality and the image which aims at suggesting the form are part of the process of secularizing the image, more and more evident in the painting of the XVII^th^ century and fully asserted in the next century, anticipating the modern painting[35]. Fortunately, the icon painting of the XVII^th^ century will be more conservative than the wall painting and even if it tries to remain within the traditional boundaries, it will become more and more difficult to do so, because the decorative and the narrative current influence more and more the art of icon, too. The decorative current is observable in the Moldavian icons, for example, in the backgrounds abundantly decorated with vegetal ornamental motifs or in the frame of the icon decorated with the motif of twisted rope, then underlined by a wider chromatic range[36]. In the Romanian Country the evolution of art will be more unitary and more conservative, preparing the great flourishing which will follow.

The middle of the century concurs with the epoch of Matei Basarab, another great supporter of arts. During this period a new Muntenian style is fixed, in which the new occidental and oriental forms are absorbed in the traditional substance. This period prefaces the successful epoch of Șerban Cantacuzino and Constantin Brâncoveanu. Starting from this period we will find more and more signed icons or even the self- portraits of the painters, as in the case of Pârvu Mutu, one of the first Romanian modern artists. Icon and Church painter, Pârvu Mutu, being aware of his value,

---

35 ANA DOBJANSCHI, SIMION VICTOR, *The art in the epoch of Vasile Lupu*, Meridiane, București, 1979, p. 16.

36 *Ibidem*, p. 58.

painted his self- portrait in many churches, the most valuable of them being that painted in 1700 in the Church from Bordești, Buzău district. From now on, the artist becomes more and more aware of his role of creating culture, along with other learned men of that time[37]. The following period is characterized by a particular power of synthesis. Oriental and occidental foreign elements mix themselves in the autochthonous substance, creating the first Romanian artistic style – it is the epoch of Constantin Brâncoveanu. The style of Brâncoveanu art irradiates the entire territory dwelled by Romanians and the religious art is also part in this process, creating its sculpted and placated iconostases, its icons and mural painting. These represent the beginnings of the modern Romania[38].

In Romanian Country and Moldavia the artistic movement was financed and supported by the court, the high officials and the Church, joined later by the merchants and the small boyars, but in Transylvania the situation was different: due to the historical circumstances, the situation of the Romanian population was different than in the other two Romanian provinces. The conquests of Hungarians had for almost a thousand years economic, cultural and artistic consequences[39]. Those who fought for the preservation of their own culture and art were the wealthy peasants, the priests and sometimes those who had returned from the schools in Moldavia[40] (the connections between Transylvania and the other two Romanian provinces had been uninterrupted and manifold).

---

[37] VASILE DRĂGUȚ, VASILE FLOREA, DAN GRIGORESCU, MARIN MIHALACHE, *The Romanian painting in images,* Meridiane, București, 1970, p. 92.

[38] *Ibidem*, p. 94.

[39] ALEXANDRU EFREMOV, *Romanian Icons*, Meridiane, București, 2002, p. 120.

[40] CORINA NICOLESCU, *Old Romanian Icons*, Meridiane, București, 1976, p.22.

The painting of the XVIII[th] century may be considered a true introduction into the modern painting, improved in the next century, and facilitates the detachment of art from the religious canons. Together with the changing of the building authority, the rural communities and the artisan's corporations became responsible for the artistic activity, thus the mural painting and the icon painting turned also into a popular creation[41].

The fourth chapter of this thesis is entitled *ICONOGRAPHY AND HERMINY* and presents a succinct history of how these painter's guides appeared (the name of these painter's guides comes from the Greek word *hermeneia* and means "interpretation", "explanation"; thus, these books are manuals which instruct the painter how he should paint the holy images and faces). They existed since immemorial times both in the East and West; they circulated at first as manuscripts more or less complex, trying to give instruction regarding the *secrets* of painting. The Western painting treatises are totally different from the Byzantine painting Herminies. The first ones deal exclusively with the technical part of painting, that is the mixing up and the use of colours, while the Byzantine painter's guides is focused on the teachings regarding the composition of the scenes, the aspects of the saints and their faces, in a word, on iconography[42], although they have also a technical part. This is of main importance, because it helps us in forming an opinion about the Byzantine tradition. The iconographic-theological part of Herminies is very rich, containing

41 VASILE DRĂGUȚ, VASILE FLOREA, DAN GRIGORESCU, MARIN MIHALACHE, *The Romanian painting in images,* Meridiane, București, 1970, p. 102.

42 VASILE DRĂGUȚ, *Encyclopedic dictionary of Romanian medieval art*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976, p. 4.

approximately 800 representations more or less complicated and approximately 600 faces of saints[43].

The Romanian Herminies we have now are not many in number and have different dimensions and content. The small number is due, on the one side, to their old character and to the fact that they didn't survive in time, on the other side to their limited circulation, only among icon painters, because the information was considered to be secret and could not be divulged. Nevertheless, the most organized and complete information appears in the Romanian and Greek Herminies, which contain almost the same kind of material, organized in two large parts – the technical part and the iconographic part[44].

It is true that the Herminy of Athonit provenance, which is the most complex and systematic, has a certain appearance of holy book, because it starts with a prayer to the Mother of God; nonetheless, this only indicates the mentality of that time. The Herminies for Byzantine painting, even they preserve the old canonic tradition of the Church painting, are not official canonic writings, as it has been considered at a certain point in time. Although the Byzantine painter should not deviate from tradition, he had all the freedom to show his skills, his talent and his virtuosity in execution and, to a certain degree, in composition. This is why great painters as Manuil Panselin, Teofan the Greek and Frangos Catelanos composed Herminies in which they exposed their experience and their own methods, at the same time preserving unchanged the ritual norms, fixed by the Church.

The iconographical part of this chapter presents the sources of the Byzantine iconography, whose foundations as

---

43 Vasile Grecu, *Herminies of Byzantine painting*, Cernăuți, 1936, p. 5.

44 Mihail Mihalcu, Mihaela D. Leonida, *From the secrets of former Romanian icon painters*, Eikon, Cluj-Napoca, 2009, p. 16.

science have been laid by French scholars in the XVII[th] century and which developed consistently starting with the second half of the XIX[th] century until nowadays. It has a very vast study framework, studying all aspects regarding ornamental work in a space destined to the religious cult: mural paintings, portative icons, miniatures, engravings, embroideries, ceramics etc.[45]

The fifth chapter is dedicated to the *ICONOGRAPHICAL CYCLES* and has a sub-chapter which presents the iconostasis, the main bearer of icons in the church, one of the most important elements which defines the Orthodox Church. The iconostasis is the wall which separates the altar, the place where the Holy Eucharist is celebrated, from the central part of the edifice, the nave, the place where the believers stay. Knowing that the whole division of the Church is regarded symbolically – the narthex represents those on earth, the nave those in heaven and the altar those above the heaven[46] – the iconostasis represents, through its icons, the passing gate between the two worlds, the material and the spiritual one, the divine and the humane one, the eternal and the temporary one, in order that the believer, who is turned towards the iconostasis during the religious service, may realize that he cannot reach the other world except with the help of the saints. As well as the whole painting ensemble of an edifice, the iconostasis is not a mixture of images arbitrary placed on a support, but is part of a clear system[47], well defined by the Orthodox iconography, which is to be found in every church.

---

[45] I.D. ȘTEFĂNESCU, *The iconography of the Byzantine Art and of the Romanian feudal painting*, Meridiane, București, 1973, p. 48.

[46] CONSTANTINE CAVARNOS, *A Guide of Byzantine iconography*, Sophia, București, 2005, p. 30.

[47] LEONID USPENSKY, VLADIMIR LOSSKY, *Guidance in the world of icon*, Sophia, București, 2003, p. 92.

The icons is classified according to the represented subject in dogmatic icons, which present the teaching or the dogma of the Church and which form the dogmatic cycle, feast icons, which present the important feasts of the Church and form the feast cycle and liturgical icons, which form the liturgical cycle and is connected to the symbolism of the Holy Altar and the Holy Liturgy, by whose prayers is inspired. On the iconostasis there are icons from the dogmatic and feast cycle, distributed according to their importance.

A very extensive part of this chapter is dedicated to the presentation, through text and image, of the iconostasis' icons as well as to the iconographic variants of the icon of the Mother of God. Due to the fact that she is the first human being who became deified, the representations of the Mother of God are distinct from those of other saints, both by the variety of the iconographic types and by quantity, and even more by the intensity they are honoured[48].

Speaking about icon, I have considered that an approach from the technical point of view was also needed; this is why I have made a chapter entitled *DATA ABOUT THE ICON'S PROFESSION*, in which I have presented the specific technical peculiarities of each area I analyzed. The technique of icon painting is specific and complex, being elaborated in the old times and handed over to the icon painters from generation to generation, from master to disciple either orally or through writing, the last way turning later into the so-called Herminies, implying the obligation of observing exactly the traditional image as well as the steps of making an icon and transmitting it unchanged[49].

---

48 LEONID USPENSKY, *The icon's theology in the Orthodox Church*, Anastasia, București, 1994, p. 21.

49 MONAHIA IULIANA, *The effort of the icon painter*, Sophia, București, 2001, p. 63.

In *CONCLUSION* I have underlined the fact that the Romanian icon has its origin in the Byzantine art, as well as the other people whose territories have felt the influence of the great empire. It develops within the framework of these Byzantine artistic determinants, manifesting its creativity by adding some specific, national elements, thus becoming, unless the icon of other people, more accessible, with an expression more humane, at the same time succeeding in keeping the balance between the content of ideas and the form in which the national characteristics are obvious and dominant. Together with the mural painting and embroidery, the icon completes the precious treasure of Romanian old art, embellishing both the churches and the monasteries, on one side, and the courts of princes, voivodes and boyars. The icons are present even in the humble houses of peasants, at every important moment of joy or sadness of our people and testifying for the preservation of the Byzantine artistic tradition until the beginning of the XIXth century.



ISBN: 978-606-37-0988-3